

# المسرح والمجتمع المصري من النهضة إلى ثورة ١٩١٩



**المسرح والمجتمع المصري**

**من النخضة إلى ثورة ١٩١٩**

الهيئة العامة  
لدار الكتب والوثائق القومية

رئيس مجلس الإدارة

أ. د. هشام عزمي

النمر، إيمان

المسرح والمجتمع المصري من النهضة إلى ثورة ١٩١٩ /  
تأليف إيمان النمر . . القاهرة: دار الكتب والوثائق القومية،  
الإدارة المركزية للمراكز العلمية، مركز تاريخ مصر المعاصر،  
٢٠١٩.

٢٥١ ص ؛ ٢٤ سم.

تدمك 1 - 1378 - 18 - 977 - 978

١ - المسرح - مصر

٢ - المسرح - تاريخ - مصر

٣ - المسرح والمجتمع

أ - العنوان

٧٩٢,٠٩٦٢

إخراج وطباعة:

مطبعة دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة.

لا يجوز استنساخ أى جزء من هذا الكتاب بأى  
طريقة كانت إلا بعد الحصول على تصريح كتابى  
من الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

[www.darelkotob.gov.eg](http://www.darelkotob.gov.eg)

رقم الإيداع بدار الكتب ١٥٢٢٧ / ٢٠١٩

I.S.B.N. 978 - 977 - 18 - 1378 - 1



# المسرح والمجتمع المصري من النهضة إلى ثورة ١٩١٩

تأليف

د. إيمان النمر

مُطَبَّعٌ بِمَكْتَبَةِ الدَّيْوانِ القَوْمِيَّةِ بِالقَاهِرَةِ  
(١٤٤٠ هـ - ٢٠١٩ م)







# مصر النهضة

العدد (١١٥)

سلسلة دراسات علمية في تاريخ

مصر الحديث والمعاصر

رئيس مجلس الإدارة

أ. د. هشام عزمي

رئيس الإدارة المركزية للمراكز العلمية

د. أشرف قادوس

رئيس التحرير

أ. د. أحمد زكريا الشلق

مدير التحرير

عبد المنعم محمد سعيد

سكرتير التحرير

د. سهير محمد أحمد

مدير عام المطبعة

محمود يونس

تصميم الغلاف

محمد عماد

المسئول التنفيذي

رمضان عطية

الآراء الواردة بالنص لا تعبر عن رأى هيئة  
التحرير ولكن تعبر عن رأى المؤلف

أسس هذه السلسلة  
أ. د. يونان لبيب رزق  
عام / ١٩٨٣

للمراسلات / مركز تاريخ مصر المعاصر / دار  
الكتب والوثائق القومية / كورنيش النيل -  
رملة بولاق .



إله الأسمي والأبني

وروح خماري إبراهيم سلامة

مع جنزيل الشكر والامتنان والحسب



## تقديم

لا يزال تاريخ الفنون والآداب والثقافة بشكل عام، يحتاج مزيداً من جهود المؤرخين، ذلك أن مجال التاريخ الاجتماعي يعد مجالاً خصباً من مجالات التاريخ، ولذلك ترحب "مصر النهضة" بكل جهد علمي في هذا المجال، سواء ما تعلق منه بتاريخ التيارات أو المؤسسات، أو حتى جهود المفكرين والمثقفين ممن لعبوا أدوراً في تاريخ أمتنا. وقد سبق لهذه السلسلة أن أصدرت أكثر من عدد في هذا المجال، لكنها لم تنشر شيئاً عن تاريخ المسرح "أبو الفنون"، لذلك سعدنا بنشر هذه الدراسة التي قدمتها الباحثة إيمان محمد النمر عن تاريخ المسرح في مصر منذ نشأته الحديثة، متخذة من تاريخ إنشاء الأوبرا الخديوية عام ١٨٦٩ - باعتبارها مؤسسة مسرحية - بداية لنشأة المسرح الحديث في مصر وبالرغم من أنها توقفت بدراستها عند عام ١٩١٩، حين رأت أن مصر في أعقاب ثورتها الوطنية، باتت مع أعتاب مرحلة جديدة من تاريخها عبر عنها نشاط مسرحي كبير ومتميز، إلا أننا نود أن تستكمل هذا التاريخ في مستقبل الأيام، وهي قادرة على هذا بنفس الكفاءة والحماسة والروح العلمية.

والواقع أن تاريخ الأمم لم يعد يقاس بأمجاد الحكام أو بطولات القادة، وإنما أصبح يقاس بمدى تقدمها في مجال الفنون والآداب والتقدم العلمي والتقني؛ فتلك هي مجالات النهضة والتقدم والحداثة. وبالرغم من أن هناك دراسات جادة في تاريخ المسرح المصري، أنتجها نقاد الفن وكتّابه، ومن أبرزهم الدكتور سيد على إسماعيل، إلا أن هذا العمل الجديد تميز بالتأريخ لنشأة وتطور المسرح في مصر في إطار تطور مصر السياسي والاجتماعي، وفي سياقه التاريخي، كما تميز بطابع أكاديمي جاد، جعله إضافة مُقدّرة للجهود السابقة.

وسيلاحظ القراء أن المسرح الحديث في مصر نشأ أوروبياً، قبل أن يتم تعريبه وتمصيره، بواسطة الفرق العربية والمصرية، التي بدأت بسليم نقاش عام ١٨٧٦،

لتنطوي صفحة التجارب الفنية البدائية أو التقليدية، التي كان يقوم بها المحبسون والحواة والحكواتية، القائمة على الارتجال والعفوية، وقد صورت الباحثة كيف حدثت هذه التحولات التي أفرزت في النهاية فناً مسرحياً حديثاً، وما صاحبه ذلك من تغير نظرة الناس السلبية للفن وأهله. ويلاحظ أن المؤلفة فنّدت مقولة أن يعقوب صنوع هو مؤسس المسرح المصري، كما قدمت اجتهادات جديدة تثبت أن فرقة الشيخ سلامة حجازي عام ١٩٠٥ كانت أول فرقة مسرحية مصرية مثلت صفحة جديدة في تاريخ المسرح المصري، وفتحت الباب لظهور مسرحيات جديدة قائمة على العلم وقواعد الفن، حتى تحول المسرح إلى أداة مهمة وخطيرة من أدوات توجيه المجتمع وتحديثه، فضلاً عن نهضته وتحريره..

باختصار يصور هذا الكتاب ملحمة من ملاحم التطور الاجتماعي في مصر في مجال الفن المسرحي من خلال تحول هذا الفن إلى أداة مهمة من أدوات التعليم والثقيف والإصلاح، والانفتاح على الثقافة العالمية المستنيرة. فتحية إلى المؤلفة الشابة على هذا الجهد العلمي الطيب والجاد والذي يجعلنا ننتظر منها الكثير، لوطن جدير بكل جهد علمي ببناء ومخلص.

والله ولي التوفيق

رئيس التحرير

أ.د. احمد زكريا الشلق

يناير ٢٠١٩

## المقدمة

لم يأت المسرح الحديث من فراغ ولم يتعرف عليه المجتمع المصري بشكل مفاجئ، وإنما كان لديه من الموروث والتراث الثقافي الذي أهله لاستيعاب وإدراك ماهيته إلى أن جاءت الحملة الفرنسية على مصر عام ١٧٩٨م وبصرف النظر عن اختلافنا مع نمطية النظرة التاريخية إليها، إلا أنها كانت على كل حال إيداناً ببدء عصر جديد تعرفت فيه مصر على بعض معالم العالم الغربي الذي تضمن المسرح بمفهومه الحديث، وبعد الحملة الفرنسية كانت مصر على موعد مع بداية عصر الحداثة الذي بدأ بمحمد علي وأكمّله حكام الأسرة العلوية لاسيما منذ بدء عهد الخديو إسماعيل الذي قد نتفق أو نختلف على آليات نظامه السياسي إلا أن مصر بالفعل كانت قد بدأت بطفرة نسبية ونوعية مهمة في مراحل التحديث من خلال ما يمكن تسميته إذا جاز التعبير بسياسة القوى الناعمة.

لكن قليل من الدراسات التاريخية التي اهتمت بدراسة وتفكيك مكونات تلك القوى الناعمة وعلى رأسها فن المسرح، كانعكاس حي للبنية الاجتماعية وما يحكمها من سياسات ورؤى، وحاولت تلك الدراسة سد جانب من هذا النقص، بداية من عام ١٨٦٩ تاريخ إنشاء دار الأوبرا الخديوية بصفتها المسرحية المؤسساتية التي يمكن اعتبارها بداية تاريخ المسرح بمفهومه الحداثي المتماسك في مصر، ونهاية بعام ١٩٢٠ لم كانت تمر به مصر من ظرف تاريخي فاصل يُعد بمثابة مرحلة جني ثمار مرحلة طويلة من الحراك الاجتماعي والفكري الذي تمخضت عنه ثورة ١٩١٩، وكانت خشبة المسرح مرآته.

والدراسة مقسمة إلى تمهيد وخمسة فصول وتعقيب ختامي، يدور التمهيد حول الأنماط التمثيلية الشعبية التي كان يآلفها المجتمع المصري مثل خيال الظل، والحكواتي، والفرق الارتجالية المختلفة مثل أولاد رابية والمجذباتية وغيرهم،



بالإشارة إلى نماذج بعض تلك العروض لمعرفة طبيعتها وفق كتابات الرحالة المستشرقين الذين زاروا مصر خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

**واهتم الفصل الأول** بالمسارح الخديوية وبعض مسارح الإسكندرية، وتلك المسارح في العموم كانت حكراً على الفرق الأجنبية التي استدعاها الخديو إسماعيل من أوروبا وخصوصاً إيطاليا وفرنسا، وقدمت عليها أشهر العروض والأوبرات ورقصات الباليه في العالم، وصُرفت عليها الأموال ببذخ، ووفرت لهم الدولة كافة الإمكانيات والامتيازات حتى في ظل ما كانت تعانيه مصر من تعثر اقتصادي وتراكم الديون.

**الفصل الثاني** يدور حول المبادرات المبكرة لتأسيس المسرح العربي في مصر، ثم جهود الفرق الشامية ودورها المشهود به في تأسيس مسرح محلي في مصر، بالرغم من كافة العراقيل التي واجهتهم، فكانت البداية من فرقة سليم النقاش ثم يوسف الخياط، وسليمان القرداحي، وأحمد أبو خليل القباني، وإسكندر فرح، وسليمان حداد وغيرها من الفرق الصغيرة والمغمورة.

**أما الفصل الثالث** فيتناول الفرق المصرية التي كان لها السبق والريادة في صنع المسرح المصري بصبغة مصرية محلية، ويناقش باهتمام الإشكالية التاريخية حول ريادة يعقوب صنوع المسرحية في مصر، ثم تنتقل إلى فرقة الشيخ سلامة حجازي، ودوره في ازدهار المسرح الغنائي ثم تنوع العروض المسرحية في أوائل القرن العشرين، فظهرت فرق المسرح التراجيدي، ثم الفودفيلي بعد الحرب العالمية الأولى ١٩١٤-١٩١٨، وما صاحب ذلك من انتعاش حركة النقد الفني والتأليف والترجمة.

**ويعرض الفصل الرابع** لأهم النظم الإدارية والقوانين واللوائح التي كانت تحكم الفن المسرحي كمؤسسة لها هيئاتها الإدارية ونظمها وقوانينها الخاصة التي تنظم شكل العلاقة بين جميع الأطراف من الحكومة المصرية أو الفرق المسرحية على كافة أنواعها والموظفين والعاملين والجمهور وتحديد ما هي حقوق وواجبات كل طرف؟ ثم التطرق إلى موضوع الإعانات وتدخل الأجهزة الأمنية في المسارح وعرض بعض النماذج لبعض القضايا الخاصة بذلك.

وأخيراً **الفصل الخامس** الذي يتناول القضايا الاجتماعية التي ارتبطت بالمسرح، ومدى التفاعل المجتمعي من رفض أو قبول المسرح كفن تمثيلي منظم له القدرة على التوجيه والتأثير، وناقش من خلاله عدد من الإشكاليات الخاصة بنظرة المجتمع كعقل جمعي إلى مهنة التمثيل والعاملين به "رجالاً ونساء"، ودور الوسط النخبوي من أثرياء وأدباء ومثقفين في النهوض بفن المسرح حسب توجهاتهم الإصلاحية التي كانوا يتبنوها، كذلك رأي الدين في الفن التمثيلي، ثم النقد القاسي الذي واجهته الفرق الشامية والمصرية وكيف تعاملت معه؟

وكانت **المصادر والمراجع** التي أستخدمت في الدراسة عديدة ومتنوعة ولعل أهمها وأبرزها الوثائق التي حصلت عليها من دار الوثائق القومية ؛ ومنها الوحدة الأرشيفية أسرة محمد علي التي أمدتنا بمعلومات قيمة لاسيما فيما يتعلق بالفصل الأول ونشاط الفرق الأوروبية في مصر، ثم تأت بعد ذلك الوحدات الأرشيفية ديوان المعية السنية عربي، و ديوان الأشغال العمومية، ومجلس النظار والوزراء، ومحافظة مصر، وديوان الداخلية، والمجلس الخصوصي ووثائق عابدين وديوان المالية لاحتوائها على معلومات ثرية ومهمة للغاية عن تاريخ الفرق العربية والمصرية والنواحي الإدارية وغيرها الكثير والعديد من المعلومات المختلفة.

أما الدوريات فكانت أيضاً ذات تأثير مهم في مد الدراسة بكثير من المعلومات التي أكملت دور الوثائق بل وزادته توضيحاً وتفصيلاً حيث لا غنى عنها في كافة فصول البحث ، كما كان يوجد بعض المصادر والمراجع المهمة منها المذكرات التي كتبها الفنانون أنفسهم، وبعضها كتبها أدباء وكُتاب كانوا شاهد عيان على الأحداث مثل كتابات علي مبارك، والأخوين محمد ومحمود تيمور، ومحمد المويلحي، وجرجي زيدان، وزكي طليمات، وكامل الخلعي، وجورج طنوس، ومحمد فاضل، كذلك استفدنا من بعض المراجع العربية الحديثة المهمة مثل كتابات محمد يوسف نجم، وسيد علي إسماعيل، ورتيبة الحفني، ونجوى إبراهيم عانوس.

أما **منهج البحث**، فقد التزمت بالمنهج التاريخي في ضوء هذه الوثائق والمصادر وكافة الكتابات المتعلقة بموضوع الدراسة، وتناول ما اشتملت عليه من حقائق بروح البحث والموضوعية القائم على النقد والتحليل قدر الاستطاعة.

وبعد أحب أن أتوجه بعميق الشكر والامتنان والتقدير لكل الذين ساعدوني على إتمام هذه الدراسة ومحاولة إخراجها بشكل سليم وعلى رأسهم الأستاذ الدكتور/ فوزي السيد المصري الذي تتلمذت على يده أثناء فترة الجامعة والدراسات العليا، وكان مشرفي على هذه الدراسة حين أعددتها كرسالة للماجستير، ثم جميع أفراد أسرتي (أمي وأبي وأشقائي لاسيما زينب التي أحاطتني بكل الاهتمام والرعاية) وتحملوني في كل أحوالي بمحبة.

كما أتوجه بخالص الشكر والتقدير لموظفي دار الوثائق ودار الكتب القومية لما قدموه لي من المعاملة الحسنة والتعاون الشديد في حصولي على الوثائق والدوريات والمصادر، ثم جزيل الشكر أيضاً لموظفي مكتبة الإسكندرية ومكتبة دير الدومنيكان، ولا يفوتني أن أوجه الشكر والتقدير إلى موظفي المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية لاسيما الأستاذة / رانيا بشر والأستاذ / رضا فريد، كما أتوجه بالشكر إلى الأستاذ/ سيد خليفة والأستاذ/ محمد موسى الملاح لتحملهما عناء ترجمة الوثائق الفرنسية.

## تمهيد المسرح الشعبي المُحتقر

أصبح من المُسلم به في الدراسات التاريخية الحديثة أن الحملة الفرنسية على مصر العام ١٧٩٨م كانت جذوة تحضرنا وتقدمنا بفتح مدارك العقل من أجل الاطلاع على النموذج الغربي المتقدم ومحاكاته، تسليماً أعطى للاستعمار شرعيته، وصّور بونايرت مُخلّصاً وليس غازياً، وكأن كانت حياتنا هنا في الشرق منعومة من كل مظهر حضاري يشهد لإنسانيتنا بالوجود!

وإذا كان الفن هو أحد أهم المقاييس التي يُعاین بها مستوى الحضارات، ففي ظل هذه النظرة المركزية الغربية تم تجاهل وفي حالات أفضل تهيمش الأشكال التعبيرية المحلية التي يمكن أن توصف بالشعبية؛ نظراً لكونها تنافي المعايير الغربية، ووصمها بحالة البدائية متناسين تماماً أن المنتج الغربي قبل أن يؤخذ معياراً للقياس قد مر بهذه المرحلة البدائية.

كما أن هذه النظرة الكلاسيكية التغريبية تتجاهل وفي حالات أسوأ تُلغي الذات الاجتماعية الفاعلة التي قاومت واثرت من أجل اقتناص فرص تحررها، فالمسرح المصري هنا مثلاً لم ينشأ على أكتاف الفرنسيين ؛ لأن الممثلين الذين جاءوا إلى مصر لم يأتوا من أجل تعليم المصريين فن المسرح وإنما لتسلية ورفاهية جنود ورعايا وطنهم الغازي، ولم يكن مسرح " الجمهورية والفنون " الذي أنشأه "جيفال" الحارس الخاص لبونايرت في منطقة الأذربكية<sup>(\*)</sup>، يختلف كثيراً عن العروض المسرحية الشعبية التي كانت تقدمها الفرق المتجولة في الشوارع وهذا شهادة "جيفال" نفسه<sup>(١)</sup>، ولكن لم تمتلك هذه الفرق التمويل المالي الذي كان يمكنها من تطوير نفسها وجعلها في مصاف المنافسة.

ودائماً ما كان يأتي الغربي وهو محملاً بصورة نمطية عن الشرق، صورة مغايرة تعكس تخلفه مقارنة بالغرب المتحضر؛ إذ يقول أحد الرحالة الذين جاءوا إلى مصر العام ١٧٨٠ م: "لم نكن نتوقع رؤية عرض مسرحي في مصر... وعند وصولنا إلى القاهرة وجدنا فرقة كبيرة من الممثلين مكونة من مسلمين ومسيحيين ويهود، وكان يدل مظهرهم على قلة المال الذي كانوا يحصلون عليه في هذا القطر، فكانوا يذهبون لعرض مسرحياتهم في البيوت حيث كان يُدفع لهم أجر زهيد جداً"<sup>(٢)</sup>، ويوافقه الرحالة ج. دي شابرول قائلاً: "ويذهب لمشاهدة هذه الفرق الكثير من الأوروبيين الذين أقاموا في مصر منذ عدة سنوات... كما تُستدعى هذه الفرق إلى بيوت التجار الإيطاليين وتقدم عرضها في حجرة أعدت لهذا الغرض"<sup>(٣)</sup>.

أما الانتقادات التي وُجّهت لمثل تلك العروض فهي من وجهة نظرنا منطقية جداً في إطار إمكانياتها المادية، وبالنسبة إلى نوعية الجمهور المقدم له، ومن المؤسف أننا لا نمتلك مصادر عربية موضوعية تصف تلك العروض، وإنما من وصفها الرحالة الأوروبيين الذين لم يفهموا اللهجة المصرية التي كان يتحدث بها الممثلين، ولم تعجبهم لانتهائها الدائم بالسخرية من العادات والأزياء الأوروبية، بل وتعتبر جانيت تاجر عن ذلك بقولها: "ولترك هذه الفرقة الشعبية لحياتها المتشردة لأن المسرح الذي بدأ في الظهور كان مسرحاً غريباً على عادات الأجانب"<sup>(٤)</sup>.

إذاً لم تتوفر كتابة نقدية موضوعية لهذه العروض التمثيلية المبكرة في مصر الحديثة التي يمكن اعتبارها نواه أصيلة محلية للمسرح الذي يمكن نعتة بالمصري، وبالرغم من ذلك تمثل الكتابات الغربية المرجع الرئيس لوصف تلك العروض من حيث محتواها الذي يعكس روح بيئته ومشاكل مجتمعه وأنماط معيشته وطبقاته، ومن أشهرها ذلك العرض الذي دونه المستشرق "إدوارد وليم لين" أثناء حضوره لحفل ختان أقامه محمد علي باشا لأحد أولاده، وكانت قصته تدور حول الفلاح عوض الذي رُج به إلى السجن جراء عجزه عن دفع الضرائب الباهظة المفروضة عليه، والذي لم يُفرج عنه سوى بإغراءات زوجته وتوددها للمسؤولين اضطرراً<sup>(٥)</sup>.

وقد تحدث علي مبارك عن بعض الفرق الارتجالية المرحلة، ولم يخلو حديثه من دلالات الاحتقار لها مقارنة بالمسرح الغربي، وتأثراً بالنزعة الدينية

والأخلاقية، وهذه الفرق كانت تسمى "بالمحظين" أو "أولاد رابية"، ومعنى أنها ارتجالية أي أنها لم ترتبط بنص أدبي أو قصصي، وكانت لا تتورع من استخدام النكات الجنسية، والمصطلحات الشعبية البذيئة، ومن هنا كان منشأ احتقارها مجتمعياً لاسيما في الوسط النخبوي<sup>(٦)</sup>.

ولا يفوتنا أن المجتمع المصري كان يمتلك ويعي موروثاً هائلاً من التراث الشعبي مثل السيرة الهلالية، وعنترة، والظاهر بيبرس، وحكايات ألف ليلة وليلة، والوزير سالم وغيرها، وكانت تلقى بأداء تمثيلي يحاكيها ويصلها بوجدان الناس، فعرفت مصر ما يسمى "بالحكواتي أو الراوي" و"السامر" و"حامل الربابة" الذين كانوا يطوفون بالقرى والشوارع والحواري ومناسبات الموالد وغيرها<sup>(٧)</sup>.

واشتهرت مصر بفن "الأراجوز"، و"اللعبات الظلية" الشهيرة ببابات "ابن دانيال" التي يعود تاريخها إلى القرن العاشر الميلادي. وكان من أشهرها "الأميرة وصال"، "عجيب وغريب"، و"المتيم والصائغ اليتيم"، وكانت تمثل نافذة وجدانية مهمة وضرورية للتنفيس عن الطبقات المطحونة، وتصوير شعبي للأحوال الاجتماعية وما تتضمنه من عادات وتقاليد، ومشكلات، وتطلعات نحو المستقبل، وتتمحور فكرتها حول شخصية البطل الأسطوري المنقذ الذي يأتي في النهاية لينشر العدل ويحقق السلام أي أنها كانت تحمل معنى سياسي مبطن يعبر ويعكس عدم الرضا الشعبي عن الحاكم، وتطالبه بشكل غير مباشر بتحقيق العدل، وإلا لن يسلم من عاقبه فعلة<sup>(٨)</sup>.

وقد استمرت هذه الأشكال التعبيرية من الفن التمثيلي حتى مع انتشار المسرح بنسخته الحديثة الأوروبية في المجتمع المصري والعربي<sup>(٩)</sup>، وذلك لسلاسة اللغة والصياغة، ومحلية النص التي تجعله قريباً من وجدان المجتمع وقضاياهم دون تعقيد نخبوي أو سلطوي، وقد يكون مسرح العرائس الذي أنشئ في القاهرة العام ١٩٥٩م تحت إشراف وزارة الثقافة خير شاهد على ذلك.

وبالعودة إلى المسرح الفرنسي الذي جاء مع الحملة الفرنسية، فلا يُعرف على وجه الدقة ما هي نوعية العروض المسرحية التي كان يقدمها، هل كانت مسرحيات تراجيدية جادة ومحكمة أم اسكتشات هزلية وفوديلية ارتجالية تشبه

عروض المسرح الشعبي في مصر. ونعتقد أنها تنتمي إلى النوع الأخير لاسيما أنها كانت تُقدم للجنود بهدف المتعة والتسلية، بل وأن وصف المكان الذي أقيم فيه هذا المسرح الفرنسي في حديقة الأزبكية لم يختلف كثيراً عن المسارح الشعبية التي كانت تُقام في بيوت الأثرياء ؛ فهو كان عبارة عن بيت كبير بحديقة الأزبكية تحيطه الأشجار العطرية ، وزُود بناء على أوامر بونايرت نفسه بكافة وسائل الراحة والرفاهية، وبحسب جانيت تاجر " كان على هذا المكان أن يشهد كثيراً من المغامرات "(١٠)؛ مغامرات بونايرت وجنوده الغرامية.

أما ذلك المسرح الذي تحدث عنه الجبرتي العام ١٨٠٠م ووصفه بأنه "كان عبارة عن محل يجتمع فيه أفراد الحملة كل عشرة أيام وكانوا يسمونه " بالكوميدي" يقضون به وقتهم لمدة أربع ساعات خلال الليل ولا يدخلوه إلا بتذكرة وزر رسمي مخصص "(١١)، فربما يكون هو مسرح القاهرة الذي أنشئ فيما بعد، وأن مسرح الأزبكية الأول المشار إليه قد تهدم أثناء ثورتا القاهرة الشعبيتين ضد الحملة.

ومع تولي محمد علي حكم مصر العام ١٨٠٥م، وفي ظل اعتماده على الأوروبيين في إدارة وتنظيم الدواوين الحكومية المختلفة، والجيش الذي أنشأه، أصبح في مصر عدد متنامي الزيادة من الأجانب المثقفين والموظفين المرموقين الذين كان يهمهم وجود نوع من الأماكن الترفيهية "الكلاسيكية" على قياس ما كان يشهدوه في بلادهم (١٢).

وعلى أثر ذلك اختلفت العروض المسرحية شكلاً ومضموناً عن تلك التي كانت تُقدم زمن الحملة الفرنسية، إذ أصبح الممثلين من هواة المتعلمين والموظفين الأجانب المرموقين تحت إشراف قنصلياتهم، وكان يسبق العرض المسرحي إلقاء قصيدة شعرية أو قطعة نثرية بليغة، كما أصبحت المسارح أكثر تنظيماً وزُودت بالزخارف والديكورات (١٣) ، وبوفاة محمد علي وزيادة التدخل الأجنبي في مصر، واعتماد خلفائه على الغرب، أتت إلى مصر العديد من الفرق الإيطالية واليونانية والفرنسية وغيرها (١٤).

وعلى سبيل المثال اهتم سعيد باشا بإقامة مجموعة من المسارح والملاهي بحديقة قصر القباري بالإسكندرية وكان يُقام فيها حفلات نهائية وليلية تعرض شتى

فنون الأوبرا والباليه، وكان ذلك تعبيراً عن خفاوته وترحيبه بالجالية الأوروبية التي ساندته ورحبت باعتلائه العرش<sup>(١٥)</sup>، ومن هنا تم مأسسة وحوكمة المسرح؛ إذ أصبح مؤسسة لها قوانينها الإدارية والتنظيمية تحت إشراف ورعاية السلطة الحاكمة نفسها.

كما تم تغريب المسرح؛ بمعنى أن الأشكال التعبيرية الشعبية القديمة تم تجاهلها بحيث لم يفكر أحد في كيفية تطويرها كبنية أدبية محلية يمكن تهذيبها والتأسيس عليها، وإنما تم الترويج للمسرح بهيئته ومضامينه الأوروبية، ساهم في ذلك البعثات التعليمية إلى أوروبا، ومنها عاد العديد من المفكرين والطلاب محمّلين بحماس وإعجاب استثنائي بمظاهر الحضارة الغربية وتمثالاتها، ومن هؤلاء كان المترجم رفاعة رافع الطهطاوي<sup>(١٦)</sup>.

وفي ظل سطوة وهيمنة هذه الثقافة الغربية نشأ المسرح الأوروبي في مصر، بإزاحة كل ما سبقه باحتقار وسخرية، وهو ما حكم السيورة التاريخية للعديد من الفرق المصرية المحلية، وساهم في تأخرها، وحرمانها من إثبات وجودها، وعرقلة مراحل تطورها، ومن شواهد تأخر دخولها المسارح الخديوية التي أنشئت للفرق الأوروبية كحق احتكار ممنوح من الأسرة الحاكمة.

أما المسرح الشامى الذي أنشئ في مصر فلا يمكن لأحد إنكار فضله ودوره المهم في صنّع مسرح مصري محلي، فجماعة الشوام استطاعوا بفضل علاقاتهم الدبلوماسية، ومهارات الذكاء الاجتماعي، وتعدد نطقهم للغات الأجنبية أن يعربوا ويترجموا العديد من المسرحيات الأوروبية الشهيرة والمهمة، وقدمتها فرقهم المسرحية التي أتت إلى مصر، وكان أبرزهم وأسبقهم سليم النقاش ابن شقيق "مارون النقاش" التاجر والأديب الذي ترجم مسرحية "البخيل" عن "موليير" وقام بتمثيلها العام ١٨٤٨م على خشبة مسرح بسيط أعده في منزله ببيروت<sup>(١٧)</sup>.

ومن جهة أخرى كان الشام أكثر احتكاكاً بالغرب حيث انتشرت مدارس التبشير الأوروبية والجمعيات الثقافية التي كانت تقدم العديد من المسرحيات الدينية والتعليمية، كما أن الشام سبق مصر في إدخال الطباعة، والصحافة، وافتتاح جامعة بيروت العام ١٨٦٦م<sup>(١٨)</sup>، كلها مقومات ساهمت في مكانتهم التي حظوا بها



---

في مصر بعد تدفق هجراتهم جراء مضايقات السلطات التركية والدينية المتزمتة، وبالرغم من ذلك لم تسلم الفرق الشامية شأن نظيرتها المصرية من استهجان وامتناع الوسط المثقف النخبوي في القاهرة أو على الأذق "الصفوة المتفرنجة" التي كانت تريد مسرحاً أوروبياً صرفاً، وعدت كل ما خالفه "تخلف".

## هوامش التمهيد

(\*) اختار الخديو إسماعيل هذه المنطقة بالذات لأنها تربط بين القاهرة القديمة والنيل، ومنطقة الأزيكية يرجع تاريخها إلى عصر المماليك حيث اهتم بها الأمير المملوكي المعز الاتابكي أزيك بن الظاهري وهو قد أنشأها عام ١٤٧٥ م وأقام بها القصور والبساتين، وعندما جاءت الحملة الفرنسية العام ١٧٩٨ م اتخذ نابليون بونابرت من قصر محمد بك الألفي مقراً له وأقام فيها المسرح الفرنسي الذي كان يُسمى بمسرح "الجمهورية والفنون"، وأصبحت مكاناً للتنزه والترفيه، وبعد رحيل الحملة سكنها الوالي العثماني وأصحاب الجاليات الأجنبية في مصر. ومع مرور الوقت طالتها يد الإهمال، وكانت في وقت الفيضان تتحول البركة الموجودة بها إلى مكان يرتع فيه الحيوانات الضالة، ومع استمرار الإهمال تحولت إلى مكان تُرتكب فيه الجرائم إلى أن جاء الخديو إسماعيل واهتم بها وأعاد بناءها وتزيينها من جديد وسميت بحي الإسماعيلية، وفي تقرير بيردسلي قنصل الولايات المتحدة يصف حي الأزيكية بعد التجديد قائلاً: "وقد استحوذت اليوم إلى حديقة عمومية رائعة الجمال ذات ممرات رملية، وطرق ظليلة، ومروج خضراء. ومما يأخذ فيها بالألباب، بحيرة صناعية هي آية في الجمال؛ وتحف بهذه الحديقة أبنية أخاذا المنظر منسقة على طراز واحد؛ للمزيد انظر إلياس الأيوبي: تاريخ مصر في عهد الخديو إسماعيل باشا، ج ١، ط ٢، مكتبة مدبولي، القاهرة ١٩٩٩ م، ص ١٤٤-١٤٥، وجورج جندي وجاك تاجر: المرجع السابق، ص ١٨٥، ومحمد سيد كيلاني: في ربوع الأزيكية، ط ١، دار العرب، القاهرة ١٩٥٨-١٩٥٩ م، ص ٨٩-١٠٦، وسيد علي إسماعيل: تاريخ المسرح في مصر في القرن التاسع عشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ٢٠٠٥ م، ص ٢١-٣٠.

(1) Jeannett Tagher: Cahiers D, histoire Egyptienne, Les debuts du Theatre moderne en Egypte", vol '1, Le Caire, 1948, p.192.

(2) I.bid.

(٣) ج. دي شابرول: وصف مصر، ج ١، ترجمة زهير الشايب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٢ م، ص ١٣٩-١٤٠.

(4) Jeannette Tagher: op. cit, p.192.

(٥) إدوارد وليم لين: المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم، ترجمة عدلي طاهر نور، ط ٢، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة ١٩٧٥ م، ص ٣٣٥.

(٦) علي مبارك: علم الدين، المسامرة السابعة والعشرون (التيارات)، ج ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٣ م، ص ٤٠٣-٤٠٤.

- (٧) سعد الدين دغمان: الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي، جامعة بيروت العربية، بيروت ١٩٧٨م، ص ٧٥-١٠٥، وزكي طليمات: التمثيل، التمثيلية، فن التمثيل العربي، مطبعة الكويت، الكويت ١٩٦٦م، ١٠٣-١٠٩، ومحمد مندور: فنون الأدب العربي (الفن التمثيلي)، ط ٣، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٠م، ص ٢٠-٢٤، ونجوي إبراهيم عانوس: مسرح يعقوب صنوع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤م، ص ٣-٦.
- (٨) سعد الدين حسن دغمان: المرجع السابق، ص ٧٥-٨٨.
- (9) Samuel Moreh: Etudes Arabes et Islamiques, vol. 1, L' Asiatheque 6, rue Christine, Paris 1989, pp. 109-113.
- (10) Jeannette Tagher: op. cit, p.193.
- (١١) عبدالرحمن الجبرتي: عجائب الآثار في التراجم والأخبار، ج ٣، مطبعة الأنوار المحمدية، القاهرة ١٩٨٦م، ص ٢٠٢.
- (١٢) عبدالمحسن طه بدر: تطورات الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠-١٩٣٨م)، ط ٥، دار المعارف القاهرة، د. ت، ص ٢٠-٢٧، ومحروس منشاوي الجالي: تطور النثر الفني في مصر في القرن التاسع عشر، ط ١، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٨٦م، ص ١٣-١٦.
- (13) Jeannette Tagher: op. cit, p.193.
- (١٤) يعقوب. م. لنداو: المسرح والسينما عند العرب، ترجمة وتعليق أحمد المغازي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢م، ص ١٠٨-١١٣.
- (١٥) صالح عبدون: عابدة ومائة شمعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٣م، ص ٤٣-٤٤.
- (١٦) رفاعة رافع الطهطاوي: تخلص الإبريز في تلخيص باريز، ج ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٣م، ص ٢٠٨-٢١٠.
- (١٧) مارون النقاش: أرزة لبنان، المطبعة العمومية، بيروت ١٨٦٩م، ص ١٢-٢٥.
- (١٨) تمارا الكساندروفنا بوتيتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، ط ٢، دار الفارابي، بيروت ١٩٩٠م، ص ١٠٨-١١٢.

## الفصل الأول

### المسارح الخديوية

### وجه الاحتلال الأوروبي الناعم

#### النهضة الأدبية والعلمية في عهد الخديو إسماعيل

في عهد الخديو إسماعيل (١٨٦٣-١٨٧٩) نشأ المسرح المصري بحُلته الحديثة في ظل طفرة متنوعة من المتغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي كانت تهدف في الأساس إلى تحديث مصر على النمط الأوروبي، وعلى أثره أصبحت مصر قبلة عديد من المفكرين والمثقفين والصحفيين، وكل من كان يبحث عن ملاذ أو متنفس، عبر عن ذلك الشيخ محمد عبده قائلاً: "وانبعثت دوائر وسائل العلوم والأعمال وأخذت تبدل في سبل المتقدّمات الأتّاعب والأموال طمعاً بأن تجنى من ثمر البذل والأتّاعب، ما لذ وطاب لدى زرعه في الديار المصرية وإظهار ماله من المزية في الساحة العزيزية الخديوية"<sup>(١)</sup>.

كما أُعيد فتح المدارس التي أُغلقت في عهدي عباس الأول (١٨٤٨-١٨٥٤)، وسعيد باشا (١٨٥٤-١٨٦٣)، واهتم إسماعيل بفتح مدارس جديدة وأسس عدد من المدارس العليا التي كانت نواة فكرة الجامعة كمدرسة المهندسخانة، والحقوق، ودار العلوم، ومدرسة الطب والولادة، كما افتُتحت في عهده أول مدرسة للبنات العام ١٨٧٣ وهي المدرسة السيوفية التي أنشأتها "جشم آفت" ثالث زوجاته<sup>(٢)</sup>.

كما اهتم الخديو إسماعيل بالتعليم الفني من خلال تأسيس عدد من المدارس الصناعية الثانوية، وأعاد إرسال البعثات التعليمية إلى أوروبا، إضافة إلى إعادة ديوان المدارس أو ما سُمى بنظارة المعارف فيما بعد<sup>(٣)</sup>، بمساهمة عدد من الشخصيات المرموقة مثل على باشا مبارك، ورفاعة الطهطاوي<sup>(٤)</sup>، وأنشئت عدد من المؤسسات

الثقافية التراثية مثل المتحف المصري العام ١٨٦٣م، و دار الكتب العام ١٨٧٠م على غرار كتبخانة باريس<sup>(٥)</sup>، وأيضاً تم تأسيس عدد من الجمعيات العلمية والأدبية مثل الجمعية الجغرافية الخديوية العام ١٨٧٥م لخدمة العلوم الجغرافية والصناعة والتجارة المصرية والتوسع الجغرافي نحو أفريقيا والبلاد المجاورة لحدود مصر<sup>(٦)</sup>.

وبجانب تلك الجهود الرسمية كانت هناك جهود بعض العلماء والمهتمين بالعلم والثقافة الذين ساهموا بإنشاء عدد من المؤسسات التنويرية منهم محمد عارف باشا الذي أسس جمعية المعارف للنشر والتأليف العام ١٨٦٨م، ومن خلالها طُبعت طائفة من أمهات الكتب في التاريخ والأدب والفقه برعاية الأمير محمد توفيق باشا، كما أُنشئت الجمعية الخيرية الإسلامية في الإسكندرية، وكان من بين مؤسسيها عبد الله النديم بتمويل مالي من أحد أثرياء الإسكندرية وهو سعد الله بك حلاية<sup>(٧)</sup>.

وفي مجال الصحافة تم إحياء مطبعة بولاق وإمدادها بكل ما هو جديد من آلات حديثة<sup>(٨)</sup>، إضافة إلى إنشاء عديد من المطابع الأهلية مثل مطبعة جمعية المعارف، والمطبعة القبطية، ومطبعة وادى النيل لصاحبها محمد أبو السعود، ومطبعة روضة المدارس<sup>(٩)</sup>.

وقد تنوعت الصحافة المتخصصة ما بين علمية وأدبية وسياسية بجانب جريدة الوقائع المصرية، وظهرت صحف أخرى كثيرة بلغ عددها ٢٨ دورية غير الصحف الأجنبية، فكان للصحافة دور بارز في ظهور حراك فكري ومجتمعي متميز<sup>(١٠)</sup>، وطالت يد التجديد المؤسسة الأزهرية من خلال إحياء علوم الدين في إطار عصري قائم على الاجتهاد والقياس<sup>(١١)</sup>.

وضمن مشروع تزيين وتجميل مدينة القاهرة لاسيما منطقة الأزبكية العام ١٨٦٧م، أُنشئت المسارح الخديوية، وأغدق عليها الخديو الأموال ببذخ حتى بلغت أحياناً ملايين الفرنكات<sup>(\*\*)</sup> من العملة الفرنسية. ويمكن تفصيل ذلك كالآتي:

### ١ - المسرح الكوميدي الفرنسي

وقد أنشئ ذلك المسرح بالطرف الجنوبي بالأزبكية في ٢٢ نوفمبر ١٨٦٧م، في مدة وجيزة لم تتعد الشهر والاثنى عشر يوماً، حيث تم الافتتاح في مساء ٤ يناير

١٨٦٨م، وهو ما أثار تعجب المؤرخ إلياس الأيوبي حين تحدث عنه واصفًا إياه بأنه كان شديد الفخامة، ومُزين بأبهى الرسوم والزخارف لاسيما تلك الأماكن التي خُصصت للخديو والأميرات<sup>(١٢)</sup>.

وقد أراد الخديو إسماعيل أن يكون ذلك المسرح على غرار مسرح المنوعات بباريس لتقديم العروض المتنوعة ما بين الكوميدي والأوبرا، ولذلك تم الاتفاق مع "ماناس Manass" وهو مخرج فرنسي من أصل أمريكي للتعاقد مع ثلاثين ممثل وممثلة من فرنسا، وتم الافتتاح بأوبرا<sup>(\*)</sup> "هيلين الجميلة" من تلحين "أوفنباخ Jacques Offenbach" (١٨١٩-١٨٨٠م) مؤلف موسيقى فرنسي من أصل بروسي، وحضر الافتتاح كثير من الشخصيات المهمة على رأسهم الخديو إسماعيل، وولى العهد توفيق، وكبار موظفي الدولة وقناصل الدول الأوروبية<sup>(١٣)</sup>، وبلغ من النجاح درجة جعلت إدارة المسرح تضع المقاعد في الأروقة الخالية من القاعة<sup>(١٤)</sup>.

ويمكننا أن نتبين مدى اهتمام الخديو إسماعيل بأمر المسرح من خلال التقارير التي كانت تُرسل بصفة منتظمة عن عروض المسرحيات وأنواعها وحجم نفقاتها، وأسماء الممثلين، وأوصافهم، مثل ذلك التقرير المرسل من "درانيت Draneht"<sup>(\*)</sup> عن موسم ١٨٦٩-١٨٧٠م واصفًا النجاح المستمر للعرض المسرحي "فوست الصغير" ومبدئيًا الإعجاب ببطلة العرض "ساروتا Sarotta"<sup>(١٥)</sup>.

وكانت تلك العروض تُقدم بمواسم ومواعيد محددة، حيث كانت تبدأ في الشتاء، وتنتهي في الربيع نظرًا لارتباط الفرق بالمواسم المسرحية في أوروبا، وكان الخديو إسماعيل يُشرف على المسرح بنفسه فيما يتعلق بالتمويل المالي والتجهيزات واختيار العروض والفنانين من ممثلين وراقصين وموسيقيين، وهو اهتمام عكس شغفه الشديد بالمسرح حد احتسابه ضمن شؤونه الخاصة التي لا تحتل الإهمال أو التقصير حتى لو بلغ الأمر أن يقترض المال من أجله، ويتضح ذلك من الخطاب الذي أرسله "درانيت Draneht" إلى رياض باشا، وبه ميزانية مسرحي الأوبرا والكوميدي الفرنسي قائلاً: "فأرجو أن يُعطى إليّ في أقرب وقت ممكن خطابات كريدى على البيت الذي يختاره سعادة ولى النعم بمبلغ ٧٣٣١١٦ فرنكًا سبعمائة ثلاثة وثلاثين ألف ومائة وستة عشر فرنكًا اللازم إليّ في أوروبا"<sup>(١٦)</sup>.

وقد اهتمت بعض الدوريات المعاصرة وقتئذٍ بنشر أخبار المسرح الكوميدي الفرنسي مثل مجلة وادي النيل التي أولت اهتماماً كبيراً به؛ فكانت تنشر أخباره تحت مُسمى (الملعب الاوروباي) وإن دل ذلك فإنما يدل على أن المسرح كان في ذلك الوقت يُنظر إليه بأنه منتج أوروبي شكلاً وموضوعاً؛ لأن كل عروضه كان يقدمها الجوقات الآتية من أوروبا، كذلك الروايات والمسرحيات كانت تُقدم بلغاتها الأصلية، ومن وحي المجتمع الغربي<sup>(١٧)</sup>.

وقد حرص الخديو إسماعيل على حضور معظم العروض المسرحية التي كانت لا تخلو من بعض النوادر؛ مثل تلك الحادثة التي ذكرتها مجلة وادي النيل قائلة: "في ليلة الجمعة (٢٠ ذي الحجة) وجد في الخلوة الخديوية المعدة لجلوس الذات الدوارية بمحل الملعب المسمى بالتياترو في كرسي الديار المصرية آلة نارية كانت قد اتخذت مكيدة....." واتضح فيما بعد أنها لم تكن مكيدة بقدر أنها كانت محاولة ابتزاز عابثة من "ميناس" متعهد "التياترو" كي يحصل على مكافأة من الخديو بخدعة أنه أنقذه، و تم الحكم عليه بالنفي من مصر هو والخواجة اليوناني المسمى "فرنسيس"، كما عوقب الخواجة "تريقوز أناس" الإيطالي بالحبس مدة عاماً<sup>(١٨)</sup>، ولم تثر تلك الحادثة مخاوف الخديو بالمسرح الذي أعقب الليلة التالية بحضوره حفل موسيقى "للسينورسي" أحد الموسيقيين الإيطاليين المشهورين<sup>(١٩)</sup>.

وكان التجهيز للموسم الجديد يستلزم أن يسافر "درانيت Draneht" إلى باريس أو إيطاليا لاختيار ممثلين وممثلات الفرق بنفسه، وللاتفاق معهم على شروط التعاقد، وكثيراً ما تعرض للابتزاز المادي من هؤلاء في سبيل موافقتهم المجيء إلى مصر، خصوصاً في ظل إدراكهم عدم وجود بديل يمكن الاعتماد عليه، ولمَّ اشتهر به الخديو إسماعيل من كرم باذخ في التعامل معهم<sup>(٢٠)</sup>، لاسيما الممثلات الحسنات لِينات الطابع<sup>(٢١)</sup>.

وفي يوم الخميس الموافق ٢٠ أكتوبر ١٨٧٠م افتُتح الموسم المسرحي ١٨٧٠-١٨٧١م بالمسرح الكوميدي بثلاثة عروض مختلفة؛ كان أولها مسرحية قصيرة باسم "الموافق والمخالف"، ثم مسرحية كوميدية باسم "كروك بول"، ثم الاختتام بالمسرحية الغنائية "موال فرنتينو"<sup>(٢٢)</sup>.

ومما يلفت الانتباه وجود ما سُمي بجورنال "لوبرجرام التياترات المصرية" وكان يُطبع بمطبعة الخواجة "دلبوس دموريث" بالأزبكية، وتبين أن أول إصداراته كان مع افتتاح المسرح الكوميدي، ووظيفته كانت نشر برنامج العروض المسرحية ومواعيدها، وكتابة المقالات النقدية والتوعية بفن المسرح في ثوبه الأوروبي الحديث، ومن بعض إعلاناته أمكن التعرف على أسماء بعض العروض المسرحية منها "فرنندة - وجاوت ومينار وشركائهما- وأسرار الصيف"<sup>(٢٣)</sup> التي حرص الخديو إسماعيل علي حضورها وعبر عن مدى إعجابه في إحداها بالتصفيق الحار للممثلين والممثلات<sup>(٢٤)</sup>.

وفي الموسم المسرحي ١٨٧١ - ١٨٧٢ م تقدم رئيس الأوركسترا للمسرح الكوميدي الفرنسي ويدعى "Roosen. J. A" بطلب متكرر بشأن تعهده بإدارة العروض المسرحية، وإعدادًا بتقديم موسم جيد يلقي قبول الخديو بما لديه من قدرة لقيادة وإدارة فرقة متنوعة ما بين أوبرا كوميدية وأوبريتات صغيرة وكبيرة، وكوميديا فودفيل<sup>(\*)</sup>، ومن ذلك الطلب يمكننا معرفة كم هائل وثري من المعلومات الخاصة بالمسرح الكوميدي.

إلا أن أهم ما يلفت الانتباه في طلب "روسيني" هو حديثه المباشر إلى الخديو إسماعيل بصفته مالك خاص للمسرح وليس بصفته السياسية، في إطار شراكة اقتصادية غير عادلة وغير مجدية بالمرة، إذ يقول مثلاً: "كل شيء [المسرح و الشرف الملكية وملحقاتها] ستبقى في ملكية الخديو وسيُرد في حالة كاملة في نهاية الشراكة المسرحية التي من الممكن أن تُمد لموسم آخر إذا رغب الخديو"، ويتضح بشكل جليّ منظور "روسيني" وأمثاله من الأجانب الذين كانوا يتعاملون من منطلقه مع الخديو كحاكم شاب "مسرف" ينتمى إلى الثقافة الغربية الفرنسية بكلية ومن ثمّ انحيازه للأجانب بعطفه وبذخه؛ إذ يقول وبكل ثقة: "وفقاً للحسابات الدقيقة فإنّ النفقات ستكون أعلى من الإيرادات والفارق بينهما ٢٥٠,٠٠٠ فرنكاً سيُقدم كمنحة من الخديو الذي -لن يرغب- بكرمه في حرمان مدينة القاهرة من صالة عرض قوية يتمتع بها السكان المتحدثين باللغة الفرنسية"<sup>(٢٥)</sup>.



هذا وقد اشتملت مذكرة الطلب على ٢٩ بنداً خاص بالمصروفات والإيرادات والشئون الإدارية وعدد المسرحيات مقسمة على الشهور بما يُقدر إجمالاً بـ ٩٠ عرضاً مسرحياً متنوعاً، وعدد أفراد الفرقة من الممثلين والممثلات والعازفين وكذلك أعداد الأشخاص اللازمين للأعمال الخدمية المختلفة<sup>(٢٦)</sup>، أما تكلفة الموسم المسرحي الإجمالية حسب روسيني خلال ستة شهور فقد قُدرت بـ ٣٦٠,٠٠٠ فرنكاً، مقابل إيراد ١٠٠,٠٠٠، على أن يُدفع العجز الفارق من جيب الخديو الخاص في سبيل متعة الفرنسيين رعايا وفنانين!<sup>(٢٧)</sup>.

وفي ٨ فبراير أعاد "روسيني" طلبه مع التعديل في بعض الشروط والبنود بقصد تخفيض النفقات إلى أقصى حد<sup>(٢٨)</sup>.

وفي ١٠ فبراير أعاد الطلب للمرة الثالثة مع طلب إعانة مالية قدرها ٢٢٥٠٠٠ فرنكاً بدلاً من ٢٦٠,٠٠٠، ووضح في طلبه أن تلك الإعانة مقسمة إلى ٢٠٠٠٠ فرنكاً إعانة، ٢٥٠٠٠ فرنكاً إيجار اللوجات الخديوية، كما طلب إمداده بالملابس والديكورات والمعدات مجاناً، مع الإعفاء من مصاريف الإنارة وإيجار القاعة!<sup>(٢٩)</sup>.

ومن تلك المذكرة يمكن التعرف على قاعة المسرح الكوميدي الفرنسي من خلال عرضه بيان عدد الألواج<sup>(\*)</sup> والمقاعد مقسمة إلى ١١٦ مقعداً أمامياً، و٤٦ كرسيّاً خشبياً، و١٨ بنوارجاً، و١٨ لوجاً درجة أولى، و١٨ لوجاً درجة ثانية أي أن الإجمالي بلغ ٢١٦ مقعداً وليس ٢٣٤ كما ورد في دراسة فيليب سادجروف، وقد قُسمت القاعة حسب الشخصيات والمكانة الاجتماعية، كالتالي:

١- لصاحب السمو وحريمه وحاشيته العسكرية ٤ لوج من الدرجة الأولى و١ بنوار.

٢- للإدارة ١ بنوار.

٣- بالنسبة للتذاكر المجانية (الممنوحة للفنانين) ٦ مقاعد أمامية، و٦ كراسي خشبية، و١ بنوار.

وكان المتبقي للجمهور العام ١١٠ مقعداً أمامياً، و٤٠ لوجاً خشبياً، و١٥ بنوارجاً، و١٤ لوجاً من الدرجة الأولى، و١٨ لوجاً من الدرجة الثانية...، وكانت

أسعار التذاكر مقسمة بواقع ٥ فرنكاً للمقعد الواحد، و ٣ فرنكاً للكرسي الواحد، و ٣٥ فرنكاً للبنوار، و ٤٥ فرنكاً للوج الواحد من الدرجة الأولى، و ١٥ فرنكاً للوج الواحد من الدرجة الثانية<sup>(٣٠)</sup>.

ويتضح أن تلك الطلبات المتكررة التي قدمها "Roosen. J. A" لم يُستجاب لها، دَلَّ على ذلك الخطاب الذي أرسله بتاريخ ١٩ فبراير ١٨٧١م، وفيه بين العراقي التي واجهته، والتي بسببها لم يُستجاب لطلبه ومنها التأخر الدائم في عمليات تجهيز الأزياء والإكسسوارات الخاصة بعروض المسرح الكوميدي<sup>(٣١)</sup>، غير عمليات الغش والخداع من بعض مصممي الأزياء وتجارها.

فمثلاً الأزياء الخاصة بمسرحية "قطاع الطرق" صُنعت في إيطاليا بمبلغ ٨٠٠٠ فرنكاً في حين أن تكلفتها كانت ٤٥٠٠ فرنكاً، وبالرغم من ذلك كانت سيئة الجودة لا تصلح سوى للأدوار الصغيرة والكورال، والكومبارس، وهو ما كان مصدر سخط وغضب كبار الممثلين والممثلات ورفضهم الظهور بها مثال ذلك مدام "Larolta" التي أصرت على رأيها وتبعها الآخرين، وهو ما يفسر أحد شروط التعاقد التي وضعت فيما بعد التي نصت على حضور الفنانين بأزيائهم، باستثناء العروض المسرحية التاريخية التي تحتاج إلى أزياء يصعب اقتناؤها بشكل خاص<sup>(٣٢)</sup>.

ويتبين من مذكرة "Roosen. J. A" أن النية كانت منعقدة على دمج المسرحيين معاً (الأوبرا والكوميدي) أو إغلاق الأخير تماماً خاصة بعد ارتفاع نفقات مسرح الأوبرا إلى ٦٢٧,٥١٧,٢ مليوناً من الفرنكات، وهذا ما أوصى بعدم تنفيذه، ورأى أن الحل المناسب هو تخصيص مصمم أزياء للمسرح الكوميدي، مع إعادة تقديم العروض المسرحية المتوافر لوازمها مثل "قطاع الطرق" و "العين المفقوعة" و "هيلين الجميلة"<sup>(٣٣)</sup>.

ومن مذكرة روسيني الأخيرة يمكن التعرف على نوعية وأسماء العروض المسرحية بتنوعها التي كانت تُقدم في تلك الفترة على المسارح في القاهرة وأوروبا؛ فمن العروض الدرامية تلحين مايربير: روبير الشيطان، هيجونيوتو، دينوفا، الرسول، الأفريقية، الدون كارلوس، ومن تلحين فيردي: فورتاديل ديستينو، ماكبث، أفولدو، سادكود ونوسور، جان دارك، الدوق فوسكاري، لويز ميلر، دي

سومباردس، جون ديمتريلا، دون جوان دو موزارت، بكماء بورتيس، أوتلو، موسى (لروسيني)، محظية الملك، دون سياستين، بريتاني دي مالوى (لدونيزتي).

ومن عروض الأوبرا الهزلية "تحفظات السيد بترلا، دون بيكتسفالو، ألبيرن، كوليميل، بواب السيد فيراري، نهاية كامونيس، دون باسكال، ولا سينرتو"، أما عروض الباليه فمنها "الفالو، مونت كريست، كليوباترا، دوسيرتو مالينيو، الجيوكاتوري، وزارات باريس، الكونتيسة، وسوني إن ماسكيزا".

ولمعرفة الفرقة التي كان مزعم تكوينها من قبل المتعهد، وللإطلاع على النظام العام والأجور التقريبية لهذه الفرق ندرج الجدول التالي:

#### المسرح الفرنسي (موسم ١٨٧١-١٨٧٢)

بيان بالنفقات العامة (المقترحة) من ١٥ نوفمبر إلى الأول من أبريل

أوبريت - مسرحيات هزلية - فودفيل

أدوار الرجال	الراتب الشهري بالفرنك	أدوار النساء	الراتب الشهري بالفرنك
ممثل هزلي (أوبريت وفودفيل)	١٠٠٠	خادمة هزلية (أوبريت وفودفيل)	٢٠٠٠
مغني أول صراح	٢٠٠٠	خادمة هزلية أولى	١٢٠٠
ممثل هزلي أول	٧٠٠	خادمة هزلية ثانية	٥٠٠
ممثل أول هزلي شاب	٧٥٠	عاشقة أولى	٥٠٠
ممثل هزلي ثاني	٤٥٠	دور أول لإمرأة لعبوب	١٠٠٠
ممثل هزلي ثالث	٤٠٠	فتاة ساذجة	٧٥٠

٤٠٠	عاشقة ثانية	٧٠٠	ممثّل هزلي أول يقوم بدور العجائز (دور رأسمالي نبيل)
٤٠٠	امراة لعوب (متأنقة) ثانية	٤٠٠	ممثّل هزلي ثاني يقوم بدور العجائز (دور شخص قبيح)
٤٠٠	فتاة ساذجة ثانية	٦٥٠	عاشق أول شاب
٤٠٠	ممثلة مسنة	٤٥٠	عاشق ثاني
٧٥٠	مربية أولى	لم يحتسب	أربعة مغنيين كورس للأدوار الصغيرة
٥٠٠	مربية ثانية		
لم يحتسب	أربعة مغنيات كورس للأدوار الصغيرة		

ومن طبيعة الأدوار المسندة إلى فناني الفرقة كما هو مبين، يمكن أن نستشف نوعية البنية الموضوعية لتلك العروض المسرحية، إذ تعكس نمط العلاقات العاطفية بين أروقة وغرف القصور الأرستقراطية، تراوج السلطة بالغواية، لا انشغال بقضية ولا فكرة ولا قصة حرب، فالملك يذهب للمسرح كي يلهو لا ليغتم.

ولم يلحق روسيني استجابة من الخديو، بدليل عدم ذكره في أي موسم قُدمت فيما بعد، كما انتهى الموسم بعدم تحقيق النجاح المرجو حسب وصف "درانيت"<sup>(٣٤)</sup>، ومن هذه الطلبات المتكررة لاستغلال المسرح الكوميدي نستنتج مروره بأزمات حقيقية ستفاقم وتظهر جليا في المواسم التالية.

وقد توالى خسارات المسرح الكوميدي خلال موسم ١٨٧٣-١٨٧٤م، بالرغم من ارتفاع معدلات الإنفاق الخاصة بالمسارح التي سُحبت بقروض استدانة من بنك الأنجلو ايجبسيان<sup>(٣٥)</sup>، وفي الموسم التالي تعاقد درانيت مع فرقتين فرنسيتين للمسرح الكوميدي والأوبرا، استبعد منهما كل الممثلات القديمات، اللاتي كنّ سبباً في عدم نجاح الموسم السابق بحسب رأيه، وتوالى عدة مراسلات بينه وبين القصر للطمئنة وكأنه في مهمة حيوية قد تتوقف عليها الحياة<sup>(٣٦)</sup>.

وفي أحد خطابه أكد على موعد وصول الفرقة إلى مصر حيث ذكر "درانيت" أن الفرقة سترحل من مرسيليا بواسطة سفينة النقل السريع الوطنية يوم ٢٥ سبتمبر ١٨٧٣م لتصل في أول أكتوبر، وموصياً على إتمام الإعدادات اللازمة لإقامة مراسم الترحيب الاحتفالية لهم حين وصولهم ميناء الإسكندرية<sup>(٣٧)</sup>، وفي هذا الموسم زادت معدلات الإنفاق بمبلغ قدره ١٤٠٠٠ فرنكاً؛ نظراً لإعجاب الخديو وولعه بفرقة الباليه والأمر باستبقائها ١٤ يوماً زيادة على مدة تعاقدتها المنصوص عليها<sup>(٣٨)</sup>.

وكان الموسم المسرحي ١٨٧٤-١٨٧٥م لا يقل في تفاصيله ولا ميزانيته عن العام السابق حيث قُدرت بمليون ومائتي ألف فرنكاً، إضافة إلى مبلغ ستة عشر ألف ليرا إسترليني<sup>(٣٩)</sup>، وذلك بخلاف المصروفات الأخرى الخاصة بالمشتريات ورواتب العمال وغيره، فعلى سبيل المثال كان يتم شراء لوحات جديدة كل موسم مسرحي بقيمة مالية ثابتة بلغت ٦٥٦٠ فرنكاً<sup>(٤٠)</sup>.

ومن باب الإيرادات يتبين أن كل تلك النفقات الباهظة لم تسفر عن ربح سوى ٦٠ ألف فرنكاً، وكان ذلك من وجهة نظر "درانيت" مكسباً مادياً مناسباً، يأمل تحقيقه في الموسم المسرحي التالي ١٨٧٥-١٨٧٦م<sup>(٤١)</sup>، ولا عجب في ذلك فكل الدلائل تشير إلى أن المسرح كان وسيلة ترفيهية خاصة في المقام الأول للخديو وطبقة الصفوة والأوروبيين وليست مؤسسة ربحية تقوم على مبدأ المكسب والخسارة.

ولكن اللافت للانتباه في ذلك الموسم هو ظهور فرق آسيوية مثل تلك الفرقة الصينية تحت قيادة مديرها "كاف. أر. هيس Hes. Arr. Kav" التي قدمت في ١ مارس ١٨٧٥م اوبريت باسم "زيكى Zeke" مقابل ١٠٠ جنيهاً إسترلينياً<sup>(٤٢)</sup>، أي أن

الأمر لم يُعد مقتصرًا على الفرق الأوروبية، ويمكن تفسير ذلك لأمرين أولهما- احتمال أن تلك الفرقة كانت مشهورة بعروضها الفنية الجيدة، والاحتمال الثاني أنه تم اللجوء إليها كحل لصعوبة التعاقد مع الفرق الأوروبية في ظل الظروف المالية الخانقة التي كانت تمر بها مصر.

وقد بلورت هذه الأزمة المالية نوعية ومعايير كل العروض المسرحية على المسرح الكوميدي فيما بعد، واتضح ذلك من عدة إجراءات اتخذت من بينها الاستغناء عن بعض راقصات الباليه، وفسخ عقودهن بشكل نهائي، وخفض تكلفة الأوبريت من مائة وثلاثة وثلاثون فرنكًا إلى مائة ألف فرنكًا فقط<sup>(٤٣)</sup>.

وفي أثناء التجهيز للموسم المسرحي ١٨٧٥-١٨٧٦م اهتمت إدارة المسارح ببحث كيفية الاقتصاد في النفقات، وظهر ذلك في الاقتراحات التي أوصت بعرض بعض الأوبرات والمسرحيات القديمة التي لا تحتاج إلى عمل إكسسوارات وأزياء جديدة، واقتصار الأمر على عمل بعض التعديلات والتجديدات بتكلفة قُدرت بـ ٥٠٠٠٠ فرنكًا<sup>(٤٤)</sup>، إلا أن تلك الإجراءات لم تلق قبول الخديو إسماعيل الذي أمر بضرورة التعاقد مع فرقه أوروبية كاملة دون الاهتمام بمسألة عجز الميزانية<sup>(٤٥)</sup> التي بلغت مليون ومائتي ألف فرنكًا<sup>(٤٦)</sup>.

وبدايةً من الموسم المسرحي ١٨٧٦-١٨٧٧م تعرضت المسارح الخديوية لأزمة حقيقية سواء من الناحية المالية أو الفنية، مما أدى إلى ظهور مشاريع إنقاذ من بعض مديري المسارح الأوروبية للخروج من تلك الأزمة، ومنها مشروع "كامي دولود Kami Dolod" مدير المسرح الكوميدي بباريس الذي طلب منحه امتياز إدارة المسارح الخديوية (الأوبرا والكوميدي الفرنسي) واعدًا بجعلها نسخة من مسارح باريس<sup>(٤٧)</sup>.

ويبدو أن كامي لم يكن مدرّكًا تمامًا لمدى الأزمة المالية التي كانت تمر بها مصر متصورًا أن الخديو إسماعيل لا زال مهتمًا بمثل تلك المشاريع كي يغدق عليها الأموال كما كان سابقًا بل وبنفس المنظور الأوروبي النمطي قال: "إذا رفع صاحب السمو المبلغ إلى ١,٥٠٠,٠٠٠ فرنكًا بما في ذلك إعانات هذه المسارح

فسيكون لديه مسارح شبيهه بأعظم مسارح أوروبا مع كل التنوع الذي يمكن تخيله وستكون مُشرفه له أمام الأجانب وأمام أوروبا<sup>(٤٨)</sup>.

وقد اقترح كامبي أن يتحول مسرح الكوميدي إلى مجرد مكان لبروفات عروض الأوبرا بدلاً من هدمه تماماً، أما تكلفة مشروعه هذا فقد بلغت مليون و٤٠٠ ألف فرنكاً كان يطمح إلى ارتفاعه إلى ١,٥٠٠,٠٠٠ كما هو مبين من قوله، مقابل تحقيق إيراد ٢٠٠,٠٠٠ فرنكاً! قيمة تقديم خمسة عروض مسرحية أسبوعياً، وجدير بالذكر هنا أن أجور الممثلين كانت تُدفع وهم لا زالوا في بلادهم وأثناء عطلاتهم، إضافة إلى تحمل الجانب المصري نفقات كافة تنقلاتهم حتى عودتهم إلى بلادهم<sup>(٤٩)</sup>.

وعلى كل حال لم يلق طلب كامبي قبولا؛ إذ يبدو أن إدارة المسارح والخيديو أصبحوا أكثر تعقلاً، وأكثر حذراً في دفع المال وهو ما أدى إلى سخط الفرق الأوروبية وامتناعها عن المجيء إلى مصر<sup>(٥٠)</sup>، وبناء عليه أُعيد النظر في مسألة تأجير المسرح الكوميدي إلى متعهدي المسارح لإدارتها بشكل منفصل، وتقدم إثر فتح باب التقدم شخص يُدعى "Suarez" بصفته وسيطاً ومندوباً عن الفنانين القدامى الذين وافقوا على مضض تقديم مجموعة من العروض الكوميدية فقط دون الاوبريت، وذلك بشروط منها تقديم إعانة مالية قدرها ١٥٠ ألف فرنكاً، وتوفير كافة الإكسسوار والملابس مجاناً، بالإضافة إلى الإعفاء من مصاريف الإنارة بالغاز طول مدة الموسم وقيمتها ١٠٠٠ فرنكاً<sup>(٥١)</sup>.

ولم يلق ذلك الطلب هو الآخر قبولا، وفي ظل تراكم الديون الخارجية التي لم تترك أي مجال إلا وأثرت عليه بما في ذلك المسارح، تأزم الأمر وأصبح أكثر سوءاً، حيث قد أرسل حيدر باشا رئيس مجلس النظار إلى خيرى باشا مندوب الخديو طلباً مرفق به خطاب من "درانيت" يطلب فيه ضرورة الموافقة على تأجير المسرح الكوميدي إلى شخص يسمى "كاريير Carrier" بمبلغ ٢٠ ألف فرنكاً بدلاً من ٢٥ ألف فرنكاً<sup>(٥٢)</sup>، وكان ذلك بادرة الأمل لظهور الفرق العربية على المسارح الخيدوية كبديل اضطراري، إذ تم التعاقد مع فرقة يوسف الخياط لتقديم موسم مسرحي كامل على خشبة المسرح الكوميدي الفرنسي العام ١٨٧٩م<sup>(٥٣)</sup>. ومن هنا يبدأ

منعطف مهم في مسار المسرح المصري العربي كمنافس وشريك للمسرح الأوروبي.

## ٢- مسرح الأوبرا الخديوية

وكانت تُسمى دار الأوبرا الخديوية " بالأوبرا الإيطالية" للتمايز بينها وبين المسرح الكوميدي الفرنسي، وهي من المؤسسات الثقافية التي أشرف عليها الخديو بشكل مباشر لدرجة أنه زار موقع بنائها بحديقة الأزبكية ثلاث مرات في الأسبوعين الأولين، وقد ارتبط تاريخ إنشاء الأوبرا باحتفالات افتتاح قناة السويس التي ظهر فيها الخديو أمام ضيوفه بصورة الحاكم المستنير الساعي نحو الاستقلال والرقى والتقدم الحضاري الغربي وليس مجرد والي عثماني متخلف<sup>(٥٤)</sup>.

وقد أوكل الخديو بمهام الإشراف على أعمال البناء وكافة الإعدادات إلى المهندس الإيطالي الشهير "بترو افوسكاني Petro Avoscany"<sup>(\*)</sup>، ومهندس الديكور "أدولف فارنول Adolph Varnol" لتصميم الديكورات الخاصة بها<sup>(٥٥)</sup>، أما التصميم الهندسي للبناء الرئيسي كان للمهندس الإيطالي "سكالالا Scala"، والمبنى الخلفي للدار كان من تصميم المهندس "جيوفاني سالمون Giovanni Salmon"<sup>(٥٦)</sup> وجاء الشكل المعماري محاكياً طراز أوبرا "لاسكا دي ميلانو Alaska di Milano" أولى أوبرات العالم<sup>(٥٧)</sup>.

وكانت كل الأوامر الخديوية الصادرة تحت على ضرورة الانتهاء بأقصى سرعة من إنشائها وإعدادها، ولتحقيق ذلك بُنيت بالخشب باستثناء بعض الأساسات الخاصة بقواعدها لضمان متانتها وبقائها فترة من الزمن<sup>(٥٨)</sup>.

وقد تعددت الخطابات ذهاباً وإياباً من أجل التأكيد على أهمية التعجل مع التزام الدقة في اختيار كافة الأكسسوارات والمعدات، واتضح ذلك من التوتر الشديد في أحد خطابات "درانيت" التي يشكو فيها عدم رد "افوسكاني" على خطاباته بتاريخ ٨ و١٤ و١٧ و٢١ و٢٨ مايو عام ١٨٦٩م، وعدم التزامه بالمواعيد المحددة مُبدياً خوفه الشديد من التأخير<sup>(٥٩)</sup>.

وصاحب إنشاء دار الأوبرا ترجمة وتعريب بعض المؤلفات والنوتات الموسيقية الخاصة بالعروض المسرحية، لمساعدة الحضور غير الأوروبيين في



فهمها والقدرة على استيعابها<sup>(٦٠)</sup>، كما اهتم الخديو بتزويد الأوبرا بمكتبة أدبية احتوت على ألف وخمسمائة كتاب، تم طبعهم بمطبعة بولاق بقيمة ٩٣٥٠ قرشاً وعشر فضة<sup>(٦١)</sup>.

وقد افتتحت دار الأوبرا الخديوية في الأول من نوفمبر عام ١٨٦٩م، أي أنها سبقت افتتاح قناة السويس في ١٦ نوفمبر ١٨٦٩م<sup>(٦٢)</sup>، ونقلت مجلة وادي النيل أخبار هذا الافتتاح الذي حضره عدد كبير من الضيوف الأوروبيين الذين جاءوا لاحتفالات قناة السويس ومنهم الأمير الإيطالي "لودوق دواوست" و"لادوشين دووست زوجته"<sup>(\*)</sup>، ونجد من خلال التغطية الخبرية أن المجلة كانت مهتمة جداً، بتوضيح مفهوم الأوبرا الاصطلاحي كمعرفة مستجدة على العقل الجمعي، بقول إن: "التياترو المسمى بالاوبيره (بضم الهمزة في أوله يليها واو ساكنة ثم باء موحدة فارسية مفخمة أي ملعب التخليعات التصويرية الممزوجة بالألحان الموسيقية)"<sup>(٦٣)</sup>

وجدير بالذكر أنه لم يتم تقديم أية عروض مسرحية في ليلة الافتتاح، بل اقتصر الأمر على نشيد غنائي باسم "كانتانا Kantana" خُصص من أجل تمجيد ومدح الخديو إسماعيل<sup>(٦٤)</sup>، أما أوبرا "ريجوليتو Rigoletto" تم عرضها في اليوم التالي من الافتتاح، وليس يوم الافتتاح كما هو شائع<sup>(\*)</sup>، بل لم يكتمل عرضها بسبب الحريق الذي شب من استخدام الغاز وتسبب في فرار الحضور والممثلين<sup>(٦٥)</sup>.

ومن العروض الاوبرالية التي قُدمت في الموسم الأول لدار الأوبرا الخديوية أوبرا "سميراميس Samira Mays" وهي قصة مأخوذة من التاريخ القديم لمدينة بابل العراقية<sup>(٦٦)</sup>، وقد حققت تلك الأوبرا نجاحاً كبيراً، نظراً للدقة في اختيار الأزياء والديكورات المستوحاة من تاريخ مصر الفرعونية ربما لتقارب الفترة الزمنية بين الحضارتين، ثم الإخراج الرائع حسب وصف درانيت بك، كما تألفت ممثلات الفرقة في أدائها لاسيما الأنسة "جروسي Grossy" وراقصة الباليه "كارير Carrier" التي وصفها "درانيت" بالفاتنة، وقد بلغ إيراد تلك الأوبرا ١٢ ألف فرنكاً قُدم تبرعاً إلى صندوق الإعانة الخيري، وكان من حضورها الأمير سعيد باشا، وعلى باشا شريف، وطوسون باشا، وبعض أفراد الأسرة المالكة ومحمد توفيق ولي العهد<sup>(٦٧)</sup>.

وانتهى ذلك الموسم المسرحي الأول في ١٤ مارس ١٨٧٠م، بتقديم ما يقرب من ٧٠ حفلة قام بالتمثيل فيها أشهر فناني أوروبا<sup>(٦٨)</sup>، ولم يكن ذلك النجاح بتكلفة هينة إذ بلغت قيمة مصروفات الموسم الأول بـ ٢,٦٢٧,٥١٧ مليون فرنكاً<sup>(٦٩)</sup>.

ونظراً لتلك التكلفة الباهظة التي تكبدتها الأوبرا في الموسم الأول، وعلى غرار مسار المسرح الكوميدي تم تقديم بعض المشروعات التي من شأنها تقليل النفقات مع الالتزام بمعايير الجودة، ومنها مشروع "فلانتينو اسبانيولى Valentino Spanoli" أحد مشاهير متعهدي المسارح الأوروبية، وكان مشروعه يتضمن تقديم ٨٠ عرضاً مسرحياً خلال موسوم واحد فقط، متنوع ما بين الأوبرالي والتراجيدي والباليه بقيمة ٦٥٠,٠٠٠ ألف فرنكاً<sup>(٧٠)</sup>.

وعلى ما يبدو أن المشروع لم يلق استجابة حيث يتبين من تقرير "درانيت" أن ميزانية المسارح الخديوية بلغت ١,١٩٤,٣٠٥ مليون فرنكاً، ومن الأوبرات التي قُدمت "لامويت" و "مارته" و "لوكريسيا برجيا" و "دون جوني" و "دون بسكوالي" و "نورما"، و "هوجنو" و "جليوم تل" و "موييز"<sup>(٧١)</sup>، و "لا فورتية" أي محظية الملك وهذه الأخيرة، قُدم إيرادها تبرعاً لصالح الجرحى والمرضى من الحرب الفرنسية البروسية المشتعلة آنذاك، علماً بأن تلك العروض كان يُعاد تقديمها مرة أخرى على مسرح قصر النيل الخاص بالخديو ومقبريه فقط<sup>(٧٢)</sup>.

ويُعد الموسم المسرحي ١٨٧١-١٨٧٢م الأشهر في تاريخ الأوبرا المصرية حيث تم العرض الأول لأوبرا عايدة تلك الأوبرا الشهيرة التي ألفها عالم المصريات "أوجست مارييت Mariette Aug.<sup>(\*)</sup>(٧٣)"، وموضوعها مستوحى من التاريخ الفرعوني؛ في إطار حداثي يعكس توجهات وتوسعات مصر نحو الجنوب في قالب درامي إنساني تدور أحداثه حول قصة "عايدة" بنت ملك الحبشة التي وقعت في الأسر، وبين "رادا ميس" قائد الجيش المصري المنتصر، وتزداد وتيرة المسرحية ببلوغها العقدة أو الحبكة الدرامية التي تعكس الصراع الإنساني ما بين العاطفة وصوت الضمير الذي يمليه الواجب الوطني.

وقد لحن "فيردي Verdi" الملحن الإيطالي الشهير تلك الأوبرا بقيمة ١٥٠ ألف فرنكاً من الذهب، مع احتكار حق ملكيتها وحرية عرضها على مسارح

وأوبرات أوروبا بعد عرضها الأول على مسرح الأوبرا الخديوية، وقد ترجمها إلى العربية أبو السعود أفندي محرر صحيفة وادي النيل بأمر مباشر من الخديو<sup>(٧٤)</sup>.

ومن الشائع تاريخياً أن مسرحية عايدة كانت مُعدة من أجل افتتاح الأوبرا عام ١٨٦٩م وهي معلومة غير صحيحة قد أثبتتها صالح عبدون من خلال اطلاعه على المراسلات التي تمت بين "فيردي Verdi" ومندوبي الخديو؛ حيث وضح من خلالها أن تلك المراسلات بدأت بعد شهر من الافتتاح مما ينفي هذه المعلومة تماماً<sup>(٧٥)</sup>.

وتؤكد الوثائق الرسمية ما وصل إليه عبدون حيث يتبين من تواريخ المراسلات التي تمت بين "مارييت" و "باروت Barrot" أن الميعاد الذي كان مقرراً لعرض عايدة بدار الأوبرا الخديوية هو شهر يناير ١٨٧١م، لكنه تأجل نظراً لاشتعال الحرب بين باريس وألمانيا، وما ترتب على ذلك من صعوبة التنقل والسفر، وبالتالي صعوبة رجوع "مارييت" من باريس حيث كان موجوداً بها للانتهاء من عمل الديكورات والملابس، والاستقرار على الألحان والنصوص، وذلك حسب ما ذكره بخطابه المُرسَل في ٢٨ أغسطس ١٨٧٠م أي بعد مرور ما يقرب من عامًا كامل على افتتاح الأوبرا الخديوية<sup>(٧٦)</sup>.

وكان العرض الأول في ٢٤ ديسمبر ١٨٧١م، وقام بتمثيلها أشهر فناني أوروبا<sup>(٧٧)</sup>، الذين ذكرهم أبو السعود أفندي كالتالي: الملك رمسيس ملك مصر قام بتمثيله الموسيو كوسته، أميريس بنت ملك الحبشة قامت بتمثيلها مدام جروسي، عايدة بطلة الأوبرا قامت بتمثيلها مدام بوتزوني، راداميس قائد الحرس قام بتمثيله الموسيو مونجيني، رامفيس رئيس الكهنة الذي أمر بحكم الإعدام قام بتمثيله الموسيو ميديني، أما أموناسرو ملك الحبشة ووالد عايدة قام بتمثيله الموسيو ستيلير، أما مدام "اليافي" فقد قامت بتمثيل شخصية تيرموتيس كبيرة الكهنة<sup>(٧٨)</sup>.

وقد استمرت دار الأوبرا الخديوية في تقديم أشهر الأوبرات والعروض المسرحية بواسطة أشهر الفرق والجمعيات التمثيلية الأجنبية برعاية الخديو إسماعيل، ومن تلك الجمعيات التمثيلية على سبيل المثال "جمعية الفنانين

الدراميين الفرنسية" التي قدمت عروضها في الموسم المسرحي ١٨٧٢-١٨٧٣ م<sup>(٧٩)</sup>.

كما استمرت أيضاً التوسعات والتعديلات بالدار، وجُددت كل موسم<sup>(٨٠)</sup>، ولكن دار الأوبرا شأنها شأن كل المؤسسات في مصر تأثرت بالأزمة المالية الخانقة، واتضح ذلك من أحد الخطابات المرسلة من "درانيت" معبراً فيه عن بالغ أسفه لعدم القدرة على تقديم أوبرا عظيمة مثل "الافريقان" ورقصات الباليه كالموسم السابق ١٨٧٣-١٨٧٤ م، كما أظهر حرصه الشديد في الاقتصار على أقل عدد ممكن من ممثلين وممثلات الفرق الأوروبية التي كان مزعم التعاقد معها<sup>(٨١)</sup>.

وظهرت تلك الأزمة بوضوح العام ١٨٧٩ م بعد مطالبة الفرق الأوروبية برفع الأجور و تحمل الحكومة المصرية كافة مصروفاتهم، مما انعكس على حدوث مزيد من العجز في ميزانية المسارح وعدم التمكن من سداد نفقاتها<sup>(٨٢)</sup>، ومع ذلك كانت الأوبرا أوفر حظاً من المسارح الخديوية الأخرى حيث استمر الاهتمام بها من حكام الأسرة العلوية وإن كان بشكل غير مباشر كما كان في عهد إسماعيل، فاستمرت مواسمها في مواعيدها، وظلت أبوابها مفتوحة للفرق والجمعيات الأجنبية.

ففى يوم الجمعة ٥ نوفمبر ١٨٨٠ م تم افتتاح موسم الأوبرا بحضور الخديو توفيق والوزراء والأمراء في وسط جم غفير من المتفرجين، أما مدير المسارح في ذلك الوقت فكان الموسيوى "لاروز" Larose<sup>(٨٣)</sup>، إلا أن توفيق لم يعينه مستوى العروض الفني، وما إذا كانت جديدة أو قديمة، كما أصبحت المسارح الخديوية ضمن المحلات العمومية الخاضعة لسلطة وإدارة نظارة الأشغال العمومية<sup>(\*)</sup> التي كان من حقها البت في الرفض أو الموافقة على عروض المستأجرين والمتعهدين، وقد وافقت في العام ١٨٨٢ م على طلب الموسيوى "بارافه" Baravh الفرنسي لاستغلال مسرح الأوبرا حتى العام ١٨٨٣ م<sup>(٨٤)</sup>.

وجدير بالذكر وللأهمية أيضاً؛ قد قدم متعهد يُسمى "ارنست ويلكتسون Ernest Wilkinson" في هذا العام طلباً مماثلاً لطلب "بارافه" وتأت أهمية هذا الطلب لاحتوائه فكرة مشروع إنشاء مسرح عربي مصري على غرار المسرح الأجنبي

في دار الأوبرا ومسرح الأزيكية، ومن أجله اقترح عدة أفكار منها ضرورة التعاقد مع مدرسين و مترجمين لتدريب الممثلين اللازمين لتكوين تلك الفرقة العربية، كما اقترح إعطاء الفرصة للمؤلفين المصريين أن يقدموا أعمالاً مسرحية محلية مقابل إعطائهم مكافأة مالية كتشجيع لهم إلا أن المشروع لم يلقَ قبولاً<sup>(٨٥)</sup>.

وفي العام ١٨٨٤م تم التعاقد مع "سانتي Santi" و"بوني سوسكينو Boni Sowskino" لتقديم من ٣٦ إلى ٥٤ ليلة بواسطة فرقة متنوعة عددها ٩٠ ممثل وممثلة<sup>(٨٦)</sup>.

وفي السنوات التالية وفد إلى مصر كثير من الفرق الأجنبية بواسطة متعهدي المسارح أو بتصرّيات فردية، كالفرقة التركية التي قدمت عرضاً مسرحياً في ١٣ أبريل ١٨٨٥م تحت قيادة مديرها "بنكليون Pennekleon" واستمرت هذه الفرقة تقدم عروضها سنوياً حتى عام ١٨٩٨م<sup>(٨٧)</sup>، وأيضاً الجوق الإسباني في ١٣ إبريل ١٨٨٦م<sup>(٨٨)</sup>، وفي ذلك العام تم إعادة التعاقد مع "سانتي Santi" و"بوني سوسكينو Boni Sowskino" لتقديم الموسم ١٨٨٦-١٨٨٧م<sup>(٨٩)</sup> إلا أن الأوبرا دخلت في منحى الإفلاس، وبدا ذلك واضحاً من طلب "بوني سوسكينو" لإعانة مالية من الحكومة من أجل سداد رواتب أعضاء الفرقة والعاملين بها، وفي السياق ذاته كثفت بعض الصحف الأجنبية من الأخبار المتعلقة بتلك المسألة، لإخراج الخديو ودفعه إلى تعويض الممثلين وسداد مستحقّاتهم المتفق عليها مع المتعهدين بدلاً من اللجوء إلى المحاكم المختلطة، لينتهي الأمر بإغلاق الأوبرا دون استكمال الموسم، ورحيل الفرقة إلى بلادها، بعدما تدخل الخديو توفيق بالفعل، ودفع إعانة مالية بلغت ٣٥ ألف فرنكاً<sup>(٩٠)</sup>.

وفي العام ١٨٨٧ طلبت نظارة الأشغال العمومية موافقة مجلس النظار لاستقدام إحدى الفرق التركية إلا أن الطلب تأجل<sup>(٩١)</sup> نظراً للتعاقد مع موسيو "كوردية kurde" الذي تحمل مسؤولية استقدام فرقة فرنسية لتقديم ٨٠ عرضاً مسرحياً متنوعاً بشرط دفع ٢٠ ألف فرنكاً تأمين كضمان لعدم تكرار ما حدث العام السابق، مقابل تحمل الحكومة المصرية تقديم كافة الملابس والديكورات، بالإضافة إلى مصاريف الإنارة مجاناً<sup>(٩٢)</sup>.

وفى ٢١ نوفمبر ١٨٨٧ م قدمت الفرقة الفرنسية أول عروضها للموسم بحضور الخديو توفيق وكبار رجال الدولة والأعيان، وتكرر ذلك في ٢٦ ديسمبر ١٨٨٧ م حيث تم عرض مسرحية "الطواف حول الأرض في ٨٠ يومًا" <sup>(٩٣)</sup>، ولكن ذلك لم يمنع من انتهاء الموسم بنفس مشكلات الموسم السابق واضطرار "كوردية" لدفع قيمة التأمين ورحيل الفرقة من مصر <sup>(٩٤)</sup>.

وفى العام ١٨٨٨ م تم التعاقد مع أكبر الفرق الفرنسية للخروج من تلك الأزمات المتكررة والإفلاس الذي سيطر على الأوبرا، ومن هذه الفرق كانت فرقة "كوكلن" Coclن الفنان المشهور والذائع الصيت آنذاك لتقديم خمس ليالٍ مقابل ٣٠ ألف فرنكًا، ذلك الأجر الذى كان يتقاضاه خلال ليلة واحدة في أوبرات أوروبا، ولكنه تنازل وخفض أجره من أجل حبه لمصر حسب تصريحاته المعلنة <sup>(٩٥)</sup>.

وقد اهتم الخديو توفيق اهتمامًا بالغًا بهذه الفرقة، وحرص على حضور عروضها وبمعيته سيدات القصر، وكبار رجال الدولة، وسفراء وقناصل الدول، وقام بدفع مبلغ ١٠٠ جنيهًا مصريًا مكافأة على سبيل التكریم للفرقة وتعبيرًا عن إعجابه <sup>(٩٦)</sup>.

ونظرًا للنجاح العظيم الذي حققته فرقة "كوكلن" تم التعاقد مع الممثلة الفرنسية "سارة برنارد Sarah Bernard" ذائعة الصيت بوساطة الموسيو "تيودور جلاز Théodor Jlaser" مدير فرقة الموسيو "كوكلن Coclن" لتقديم عشر روايات خلال شهر يناير ١٨٨٩ م مع الإعفاء من رسوم الإنارة بالغاز <sup>(٩٧)</sup>.

وقد جاءت "سارة برنارد Sarah Bernard"، وكان أول عرض لها مسرحية "فروفو Vrovo" بحضور زوجة الخديو وبمعيته كثير من الأميرات <sup>(٩٨)</sup>، أما في ٢٧ ديسمبر حضر الخديو توفيق ومعه رياض باشا رئيس مجلس النظارة، والمسيو "كوياندر" قنصل روسيا، والكونت "دوينى" قنصل فرنسا عرض مسرحية "أدريان لوكوفورور" <sup>(٩٩)</sup>.

وفى ذلك العام أيضًا تم التعاقد مع الجوق العثماني التركي لتقديم مجموعة من العروض المسرحية المتنوعة ما بين أوبريت، ودراما، وفودفيل، وكوميديا باللغة التركية خلال شهري مارس وأبريل ١٨٨٨ م <sup>(١٠٠)</sup> إلا أن هذا الجوق لم يستطع

مواصلة نشاطه بنجاح حيث تعرض لأزمة مالية أدت إلى طلبهم إعانة من الحكومة المصرية<sup>(١٠١)</sup>.

ونظراً للخسائر المتتالية والأزمات المالية التي مرت بها الأوبرا لم يتم التعاقد مع أي من متعهدي مسارح كما كان الأمر، وتم عمل ما سُمي بلجنة التيارات (المسارح) للبت في الطلبات المقدمة من كافة الفرق التمثيلية سواء الأجنبية أو العربية من خلال دراستها وتقييمها<sup>(١٠٢)</sup>.

وكانت اللجنة أكثر حذراً وحيطة في اختياراتها لهذه الفرق لتفادي تكبد الخزانة إعانات وخسائر مجدداً، وذلك ما اتضح من فسخ تعاقدتها ورفضها لطلبات بعض الفرق حتى الأجنبية منها؛ فمثلاً رفضت الاستمرار في التعاقد مع فرقة موسيو "مينادييه Minadi" الإيطالي بعدما حصلت على معلومات تحذيرية من شيخ مدينة "نابولي" أكد فيها فشل هذه الفرقة، وأنها سوف تسبب خسائر جديدة، حتى أن اللجنة رفضت طلب "مينادييه Minadi" الخاص باسترداد التأمين الذي دفعه وبلغ ١٤ ألف فرنكاً<sup>(١٠٣)</sup>.

كما رفضت عرض الموسيو "تيلفير Telvir" الفرنسي بسبب ارتفاع التكلفة<sup>(١٠٤)</sup>، وعلى هذا النحو تم فتح الباب للفرق بشكل فردي، فكان يتم تقديم الموسم بفرق متعددة للذين تم التصريح لهم؛ مثل فرقة "توماس هولدن Thomas Holden" الذي قدم سلسلة من العروض المسرحية بالعرائس الخشبية [الأراجوز] من ٨ إلى ٢٣ يناير ١٨٩٠م، وقد حضر الخديو توفيق أحد عروضه بتاريخ ١٩ يناير ١٨٩٠م<sup>(١٠٥)</sup>.

وتوالت الفرق والجمعيات الأجنبية على دار الأوبرا في السنوات التالية؛ مثل فرقة "ارماند ديترتري Armant Dutertre" الفرنسية ١٨٩٠م<sup>(١٠٦)</sup> وفرقة "فيرنولات Vernolat" للموسيقى الوترية في يونيو ١٨٩٢م<sup>(١٠٧)</sup>، وفرقة "برس كورس Berthe Kaurs" في ٢٤ أبريل ١٨٩٣م<sup>(١٠٨)</sup>، وفرقة "جون دي برل John De Perl" ١٨٩٥م، وفرقة المسيو "سركانزا Sarkanza" صاحب "جوق دراماتيک Troupe Dramatique"<sup>(١٠٩)</sup>.

كما قدمت العديد من الفرق الأجنبية عروضها المسرحية في الموسم ١٨٩٨م، والموسم ١٨٩٩م نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر فرقة المدام "ديون Deon" التي وُصفت ببراعة التمثيل<sup>(١١٠)</sup>، وفرقة "جيمس لاشلو James Ashlo" الكاميروني<sup>(١١١)</sup>، وفرقة "نوفيل Novell" الإيطالي التي كررت مجيئها لمصر العام ١٩٠٣م، وفرقة "جيانولا Jianola" الإيطالية<sup>(١١٢)</sup>.

وفى العقدين الأول والثاني من القرن العشرين توالى الفرق والجمعيات الأجنبية على دار الأوبرا نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر أيضاً؛ فرقة جود هوب "good hope" من جنوب أفريقيا وممثلتها الشهيرة "نانسي أونيل Nuance O'Neil"<sup>(١١٣)</sup>، والفرقة اليونانية الحديثة<sup>(١١٤)</sup>، وجوق الأوبرا الإيطالية، وجوق الروايات الفرنسية وذلك في عام ١٩٠١م<sup>(١١٥)</sup>.

وتم التعاقد مع "جمعية الفنون المصرية Société Artistique de l'Egypte" وهي جمعية اشتهرت بعروضها على مسرح زينينا بالإسكندرية، وبدأ عقد الامتياز الخاص بها من العام ١٩٠٢م إلى العام ١٩٠٦م<sup>(١١٦)</sup>، بالإضافة إلى عدة فرق أخرى كفرقة شركة الفنانين الأستراليين ١٩٠٢م<sup>(١١٧)</sup>، وفرقة المسيو "كونستانتي شريستوم Constantine Haristom" اليونانية عام ١٩٠٣م وعام ١٩٠٤م<sup>(١١٨)</sup>.

وأيضاً فرقة "كوكلن Cocln" الفرنسي الذي عاد إلى مصر في نوفمبر ١٩٠٤م وربح من ليال التمثيل بدار الأوبرا الخديوية ثلاثة آلاف جنيهًا، وهو راتب رئيس الوزارة المصرية في عامًا كامل حسب تقدير جريدة الشرق، كما تبرع الخديو عباس حلمي الثاني بأربعين جنيهًا إعانة لملجأ الممثلين الذي أسسه "كوكلن" في باريس<sup>(١١٩)</sup>.

وفى موسم ١٩٠٧م تم رفض بعض الطلبات المقدمة من بعض الفرق؛ مثل فرقة "بول مونييه Paul Monet"<sup>(١٢٠)</sup>، وفرقة "أناتول باهير Anatol Bihar" الفرنسية التي كان لها نشاط بمسرح الأزياء مما أدى إلى تدخل القنصلية الفرنسية بإعادة طلبه إلى نظارة الأشغال العمومية<sup>(١٢١)</sup>.

وفى العام ١٩٠٨م جاءت إلى مصر فرقة "سارة برنار Sarah Bernard" مرة أخرى لمدة أسبوع ابتداء من شهر نوفمبر ١٩٠٨م<sup>(١٢٢)</sup>، وهكذا ظلت الفرق الأجنبية



تتوافد على دار الأوبرا من كافة الدول لاسيما فرنسا وإيطاليا واليونان ولم يتوقف مجيئها إلا لأسباب طارئة كالحرب العالمية الأولى، وما ترتب عليه من صعوبة التنقل والسفر<sup>(١٢٣)</sup>.

ويرجع التنافس الخاص بين الفرق الفرنسية والإيطالية إلى رواج الثقافة الفرنسية التي حظيت باهتمام حكام وأفراد الأسرة العلوية، يُضاف إلى ذلك تفوق فرنسا في مجال الفنون، لاسيما فن المسرح عن أي دولة أخرى، أما نشاط الفرق الإيطالية ومنافستها للفرنسية يرجع لكونها أكبر جالية من بين الجاليات الأجنبية في الإسكندرية<sup>(١٢٤)</sup>.

### ٣- مسرح الأزيكية

ومسرح الأزيكية من المسارح الخديوية التي أنشئت بالأزيكية في عهد الخديو إسماعيل في نفس مكان مسرح "الجمهورية والفنون" الذي شُيد أثناء الحملة الفرنسية العام ١٧٩٨م<sup>(١٢٥)</sup>، وقد صممه المهندس فرانس بتكلفة مالية بلغت نحو ٥٩٥٥٥ فرنكاً<sup>(١٢٦)</sup>.

وفي مايو ١٨٧١م انتهت مراحل إنشائه<sup>(١٢٧)</sup>، ومن المؤسف عدم وجود وثائق تخبرنا بميعاد افتتاحه على وجه الدقة، ولكن نُرجح أنه أُفتتح في العام ١٨٧٠م بواسطة متعهده الخواجة "اندريا جوان" الذي حصل على امتياز استغلاله لمدة ثلاث سنوات، مقابل إيجار سنوي قدره ٣٠٠٠ فرنكاً<sup>(١٢٨)</sup>.

وفي العام ١٨٧٣م حصل على امتيازه الخواجة "انريكو سانتيني Enrico Santini" لمدة ستة أشهر مقابل مبلغ وقدره ٥٠٠٠ فرنكاً ثم جُدد سنوياً<sup>(١٢٩)</sup>.

ولم يكن الاهتمام بمسرح الأزيكية مماثلاً لمسرحي الأوبرا والكوميدي، واتضح ذلك من نوعية العروض الفنية التي كانت تُقدم عليه؛ وتنوعت ما بين الحفلات العسكرية الموسيقية، والاستكتشات الفكاهية والبهلوانية، وعروض الحيوانات التي جعلت من هذا المسرح سيركاً بمعنى أدق.

وقد عاني مسرح الأزيكية من الأزمات المالية المستمرة، دَلَّ على ذلك تأخر الخواجة "انريكو" المتكرر في دفع الإيجار المستحق عن الموسم ١٨٧٧م<sup>(١٣٠)</sup>، ثم

الطلبات المتكررة منه منذ العام ١٨٨١ م لإعفائه من دفع الإيجار أو تخفيضه، وكانت أسباب الخسارة متعددة منها ما هو متعلق بعمل بعض الصيانات للمسرح مما نتج عنه تأخر تقديم العروض عن موعدها المحدد، ومنها ما هو متعلق بالاضطرابات التي صاحبت الاحتلال الإنجليزي العام ١٨٨٢ م، إضافة إلى انتشار مرض الكوليرا العام ١٨٨٣ م مما أثر على الحالة العامة وحدّ من الحركة والتنقلات.

ولذلك قد رأت نظارة الأشغال العمومية ضرورة إعفائه من دفع الإيجار المستحق خاصة أنه لم يحصل على أية إعانات مثل باقي محلات ومسارح الأزيكية الأخرى<sup>(١٣١)</sup>، وهو ما وافقت عليه اللجنة المالية للعام ١٨٨٥ م<sup>(١٣٢)</sup>، إلا أن ذلك الأمر لم ينته، حيث تكرر طلب الإعفاء في الموسم ١٨٨٨ م لانتشار مرض الكوليرا، وعدم القدرة على منافسة الفرقة الإنجليزية العسكرية للموسيقى التي كانت تحتكر المسرح لمدة أربعة أيام أسبوعياً مما أدى إلى أضرار- جسيمة- على حد تعبير كاتب المذكرة، خاصة أن المقطوعات الموسيقية التي كانت تعزفها تلك الفرقة لاقت استحسان الجمهور وجعلته يحجم عن الذهاب إلى العروض المسرحية الأخرى<sup>(١٣٣)</sup>.

وبعد عدة مشاورات أرسلت نظارة الأشغال العمومية بتاريخ ٩ يناير ١٨٨٩ م مذكرة إلى مجلس النظار قالت فيها: " أولاً- ألا يؤخذ من الموسيو سانتيني إلا ألفي فرنكاً أجرة التياترو عن سنة ١٨٨٨ م وعلى هذه الأجرة يستمر الدفع إلى انقضاء مدة الامتياز المذكور آنفاً، ثانياً- أن يُعطى الموسيو المذكور امتيازاً آخر مدته خمس سنين ابتداءً من ٣٠ يونيو الآتي سنة ١٨٨٩ م وهو اليوم الذي تنقضي فيه مدة امتيازته الحالي إلى أول يونية سنة ١٨٩٤ م بأجرة سنوية قدرها ألف فرنكاً تُدفع مقدماً"<sup>(١٣٤)</sup>.

وكان مسرح الأزيكية شأنه شأن المسارح الخديوية حكراً على الفرق الأجنبية، مع فارق المستوى الفني، ويجب التنويه إلى ندرة المصادر التاريخية التي نقف من خلالها على أخبار العروض الفنية المتعلقة بهذا المسرح في بواكيره حد الانعدام، ولكن منذ العام ١٨٨٧ م ترد أخباره مع الجوق الإيطالي الذي قدم مسرحية باسم "النيل دى ماسيمو" ثم اختتم حفلته بفصل مضحك اسمه " أنا في انتظار العروسة"<sup>(١٣٥)</sup>، وفي شهر نوفمبر من نفس العام كان يوجد جوق "ستوديا نتيه

سبانيول" التي وصفته جريدة القاهرة "بالجوق الطائر الصيت" والذي قد أنهى برنامجه التمثيلي في ١٧ نوفمبر ١٨٨٧ م<sup>(١٣٦)</sup>.

وفي العام ١٨٨٨ م قدم الجوق العثماني بعض المسرحيات منها مسرحية باسم "الاثنين جاويشية" ورواية كوميدية من فصل واحد باسم "بل الإنسان لم يكن كامل الأوصاف"<sup>(١٣٧)</sup>.

واستمرت معاناة مسرح الأزيكية حتى أن الحكومة كانت تتدخل أحياناً بدفع إعانات مالية لبعض الفرق لتقديم بعض العروض الفنية، وعلى سبيل المثال دفعت إعانة مالية قدرها ١٥٠٧٧ فرنكاً للمسيو "توني بارون Tony Buron" للتمثيل في الموسم المسرحي الخاص بصيف ١٨٩١ م<sup>(١٣٨)</sup>.

ومنذ العام ١٨٩٩ إلى العام ١٩١٠ م جاءت الكثير من الفرق الفرنسية والإيطالية واليونانية والإنجليزية لتقديم بعض أعمالها على مسرح الأزيكية، فمثلاً من الفرق الفرنسية التي قدمت بعض العروض الكوميدية فرقة "كريستين christien" العام ١٩٠٠ م<sup>(١٣٩)</sup>، والجوق الفرنسي بقيادة مدام "الدا السون Alda Healsen" العام ١٩٠١ م<sup>(١٤٠)</sup>، والفرقة الفرنسية الكوميدية بقيادة مسيو "جورج بيرج George Berg" العام ١٩٠٢ م<sup>(١٤١)</sup>، والفرقة الفرنسية للمنوعات بقيادة مسيو "لوط Loth" في مارس ١٩٠٤ م<sup>(١٤٢)</sup>، وجوق الكوميدي الفرنسي بقيادة مسيو "روني Rooney" العام ١٩٠٥ م<sup>(١٤٣)</sup>، والجوق الفرنسي للتمثيل العام ١٩٠٦ م الذي قدم مسرحيات "ميس لنت" و"السيدة بنتاريو" و"شقاء في نزهة" و"أنسة من عائلة مكسيم" و"يسقط الرجال" و"رصاصه نيويورك"<sup>(١٤٤)</sup>.

كما جاءت عدة فرق فرنسية أخرى مثل فرقة "فريتيه variété"<sup>(١٤٥)</sup>، وفرقة مسيو "لوبلان Lublin" العام ١٩٠٧ م<sup>(١٤٦)</sup>، وفرقة مسيو "اندرية جالانزي Galenzi. A" للمنوعات التي قدمت عروضها في المواسم الصيفية من العام ١٩٠٦ إلى العام ١٩٠٩ م<sup>(١٤٧)</sup>، كما صُرح لفرقة "هوجو ارديتي Hugo Arditty" العام ١٩١٠ م بتقديم مجموعة عروض بلغت خمسة وثلاثون عرضاً متنوعاً، منها عرض خاص بالبطولة الدولية للمصارعة<sup>(١٤٨)</sup>.

كما ساهمت الفرق اليونانية المختلفة في تقديم عدة عروض على مسرح الألبانية سنوياً خلال الموسم الشتوي، منها الجوق اليوناني لتمثيل الروايات المحزنة منذ العام ١٩٠٠م<sup>(١٤٩)</sup>، وفرقة "جورج لانجادا Georges Langada" اليونانية الجديدة التي قدمت عروضها منذ نوفمبر ١٩٠٤م<sup>(١٥٠)</sup>، والجوق اليوناني الوطني الذي قدم بعض العروض في الموسم الشتوي العام ١٩٠٥م<sup>(١٥١)</sup>.

أما الفرق الإيطالية منها على سبيل المثال فرقة الجمعية الإيطالية للميلودراما وقد مثلت في الموسم الشتوي عام ١٩٠٠م<sup>(١٥٢)</sup>، والجوق الإيطالي في الموسم الصيفي عام ١٩٠١م، والموسم الشتوي عام ١٩٠٢م<sup>(١٥٣)</sup>، وفرقة "كوثاليانوس Panag Koutalianos" للروايات الهيرقلية التي قدمت عروضها في موسم ١٩٠٤م<sup>(١٥٤)</sup>.

أما الفرق الانجليزية نذكر منها فرقة "زيتو Anglix Zento" التي قدمت عروضها في شهر ديسمبر ١٨٩٩م<sup>(١٥٥)</sup>، وفرقة الدراما الإنجليزية بقيادة المسيو "باندنام Bandnam" وكانت تقدم عروضها المسرحية بانتظام بحد أقصى أربعة أيام من كل أسبوع خلال شهري مارس وأبريل عام ١٩٠٠م<sup>(١٥٦)</sup>.

وبالإضافة إلى تلك الفرق المتنوعة كانت هناك الفرقة الأرمنية "Troupe Dramatique Dlrmeninne" التي قدمت مسرحية باسم "جريمة شارع المسك بباريس" في ٢٥ ديسمبر ١٩٠٣م<sup>(١٥٧)</sup>، وفرقة "جورج مليدس George Mlides" الساحر خلال شهر مارس ١٩٠٥م<sup>(١٥٨)</sup>، وأيضاً فرقة "ليونيداس Leonidas" الشهير "بملك الصبر" والطريف أن فرقته كان أعضاؤها الحيوانات الأليفة من القطط والكلاب<sup>(١٥٩)</sup> مما يذكرنا بفرق القرداتي، وكدليل على أن مسرح الألبانية لم يكن على نفس المستوى الفني لمسرح دار الأوبرا والمسرح الكوميدي الفرنسي.

#### ٤- مسرح السيرك

بجانب المسارح الخديوية البارزة سابقة الذكر، كان يوجد السيرك أو محل الجمباز الذي أنشئ بأمر من الخديو إسماعيل بحديقة الألبانية، وذلك كما جاء في تلك الوثيقة بتاريخ ٥ مايو ١٨٦٩م: "أمر كريم منطوقه هذه المقايسة الفرنسي بالاشغال المقتضى إجرائها بمحل الجنباز [الجمباز] بالألبانية بمعرفة فرانس بك

بمبلغ ٣٨,٢٤٢ فرنكاً<sup>(١٦٠)</sup>. أما أول عروضه تمت في أكتوبر ١٨٦٩م بإدارة الخواجة "تيودور رانسي"<sup>(١٦١)</sup>.

وكان التمثيل في السيرك عبارة عن عروض بتناميوم [فن التمثيل الايحائي] أو التمثيل الصامت المعتمد فقط على الإشارات الجسدية؛ ومن أسماء تلك العروض التي ذكرتها مجلة وادي النيل "قفص الجسم البشري الرعاش المضحك" و"رقص الأزهار" و"سباع جبال أطلس"<sup>(١٦٢)</sup>.

أما أشهر العروض فكانت مسرحية "الضيف" وهي عمل مسرحي يعكس بوضوح مدى البذخ والإسراف والحفاوة التي كان يتمتع بها ضيوف الخديو إسماعيل؛ فموضوع المسرحية عن خواجة يزور الأهرامات ويتنزه في الأزبكية، ويتنقل من مكان إلى آخر دون دفع أي ثمن، مبرراً ذلك أنه "ضيف"، وعلى الفور عندما علم الخديو بالعرض اصدر منطوقه إلى درانيت بضرورة وقفه، ومحملاً إياه تبعات النقد اللاذع والهجوم الذي سوجه إليه من أوروبا!<sup>(١٦٣)</sup>

ثم نجد إشارة بسيطة عن السيرك فيما بعد في خطاب "درانيت" بتاريخ ٢٤ يونيو ١٨٧٠م الذي يقترح فيه على الخديو إسماعيل اختيار شخص يُسمى "ديفيد جليوم David Jleom" لإعطائه امتياز إدارة السيرك<sup>(١٦٤)</sup> الذي يبدو أنه لم يعمر طويلاً حيث تم هدمه والانتفاع بأخشابه<sup>(١٦٥)</sup>، كما رُفّت خفراء الحراسة الخاصة به، وأنهيت استحقاقاتهم المالية<sup>(١٦٦)</sup>.

جدير بالذكر هنا وللمناسبة أن بعض الفرق البهلوانية التي تعذر حصولها على مسرح مستقر أثناء تنقلها بالأقاليم، كانت تقوم بتركيب ما يمكن تسميته بالسيرك المتنقل وهو سيرك بسيط من الخشب يتم تثبيته بالأرض دون حفر لحين الانتهاء من العرض، ثم يُعاد تفكيكه مرة أخرى مثل ذلك السيرك الذي أقامته إحدى الفرق الأجنبية بميدان القائد إبراهيم بالإسكندرية العام ١٨٦٩م<sup>(١٦٧)</sup>.

## ٥- الأبيدروم

وقد أنشئ الأبيدروم أو ملعب الخيول أيضاً بأمر من الخديو إسماعيل بالأزبكية بواسطة المهندس "فرانس" بمبلغ مليون ومائة وثمانية وثمانين ألف وثمانماية واحد وتسعين قرشاً<sup>(١٦٨)</sup>، أما افتتاحه كان على الأرجح في يناير

١٨٧٠م<sup>(١٦٩)</sup>، إلا أنه تعذر الحصول على أية إشارة تخص العروض التي تمت به، ولم يعثر سوى على مجموعة من الوثائق الخاصة بالشؤون الإدارية والمالية، ويُرجح أنه أُستخدم كمخزن لاستلام وتخزين الملابس والإكسسوارات وغيرها من مهمات مسرح دار الأوبرا الخديوية<sup>(١٧٠)</sup>.

## ٦- مسارح الإسكندرية

وقد شهدت مدينة الإسكندرية نشاطاً ملحوظاً للفرق المسرحية الأجنبية المختلفة نظراً لطبيعتها الثقافية والتاريخية والجغرافية التي تركزت فيها الجاليات الأجنبية المتنوعة لاسيما من بلاد حوض البحر المتوسط مثل الإيطاليين واليونانيين<sup>(١٧١)</sup>، إضافة إلى كون الإسكندرية ميناء وصول ووداع الفرق الأجنبية الآتية لتقديم عروضها بالمسارح الخديوية بالقاهرة، والتي كانت تستكمل موسمها على مسارح الإسكندرية على سبيل الترفيه لجاليات بلادها، وكان من أهمها مسرح الكونت دي "زيزينيا Zizinia"<sup>(\*)</sup> والمسرح العباسي ومسارح الحمراء والبرداويز والهمبرا.

وقد اهتمت الصحف اهتماماً بالغاً بتلك المسارح ونشاطها المتنوع، ونذكر منها على سبيل المثال لا الحصر ومن عدة سنوات مختلفة التالي:

في جريدة الأهرام ٤ يناير ١٨٨٤ م وردّ خبر عن مجيء بعض الفرق الجديدة إلى الإسكندرية للتمثيل بمسرح "البوليتيما" مع دعوة الجريدة إلى الجمهور بأهمية الحضور، والاستمتاع بمشاهدة عروض الفرقة بدلاً من الذهاب إلى الملاهي الليلية<sup>(١٧٢)</sup>.

أما جريدة لسان العرب في ٢٩ أكتوبر ١٨٩٤ م مدّحت الجوق الفرنسي حيث ذكرت أنه لا يزال في مسرح "البرداويز" يوالى التمثيل كل ليلة بإبداع وإتقان في رواياته، والناس تقبل عليه أفواجاً وكلهم مسرورين من حسن تمثيله وإلقائه<sup>(١٧٣)</sup>.

وجريدة الآمال نشرت صورة لممثلة إيطالية تسمى "أميليا درافيا" واصفة إياها بأنها أشهر ممثلات الجوق الإيطالي الذي يوالى تمثيل الروايات البديعة في المسرح العباسي، وقد نالت هذه السيدة سرور الجميع وتميزت في تفننها وبراعة الإلقاء والإيماء<sup>(١٧٤)</sup>.

وعن المسرح العباسي أيضًا ذكرت جريدة الرقيب في ١ أكتوبر ١٨٩٨ م بتحول هذا المسرح المتقن والجميل إلى " ملعب خيل حيث جاء من البلاد الإيطالية جوق كبير من اللاعبين واللاعبات على ظهور الخيل وعلى الجبال في الهواء يجيدون ألعاب تدهش الأبصار" (١٧٥).

كما ذكرت جريدة الجوائب المصرية أخبار وصول إحدى الفرق الأجنبية إلى الإسكندرية للتمثيل على مسرح زيزينيا، ووجهت النقد اللاذع بأسلوب لا يخلو من الحسرة لسيطرة الأجانب على المسارح في مصر قائلة: " فقد ذكر الشرق الأغر أن جوقة التمثيل الأجنبي في مسرح زيزينيا قد وصلت الثغر هذين اليومين فسألها المشتركون إبدال رواياتها من الكوميدي إلى الأوبرا، فطلبت علاوة ٣٠٠ جنيهاً على المخصص لها وقدره ٥٠٠ جنيهاً، فيكون مبلغ المساعدة التي تدفعها بلدية الإسكندرية ٨٠٠ جنيهاً في خلال شهور قليلة، رب إن هذا التخصيص ظلم لا يعادله ظلم وأثره لا تفوقها أثره" (١٧٦).

وعن مسرح الحمراء ذكرت جريدة وادي النيل في عددها الصادر يوم ١٨ يناير ١٩١٠م الإصلاحات الجديدة التي أجراها الخواجة "كونيليانو"، وما أضافه من مقصورات ومقاعد جديدة، وكذلك استقدامه إحدى الفرق الفرنسية من الدرجة الأولى (١٧٧).

### نشاط الجمعيات والمؤسسات الخيرية الأجنبية

ولم تكن المسارح الخديوية والخاصة التي أنشئت في مصر مقتصرة على نشاط الفرق الأوروبية المحترفة، وإنما كانت حقاً ممنوحاً بسلطة الاحتكار من حكام الأسرة العلوية وبمجانبة كاملة، أما عوائدها فكانت لصالح فقراء ومرضى أوروبا، ومنكوبيها في الحروب الطاحنة، ومؤسساتها الخدمية والاجتماعية المختلفة، وكان ذلك بواسطة القنصليات ورؤساء الجاليات الأجنبية في مصر كال يونانية، والإيطالية، والفرنسية، والروسية وغيرها (١٧٨)، وعلى سبيل المثال؛ كانت "جمعية فعل الخير النمساوية" تقدم حفلاتها لمدة ليلتين بشكل سنوي على مسرح دار الأوبرا لصالح فقراء أوروبا كمنحة معطاه من الخديو إسماعيل دون أجل مسمى (١٧٩).

وكان من الجمعيات أيضًا التي أخذت تلك المنحة؛ جمعية الرفق بالحيوان لتقديم الحفلات الراقصة<sup>(١٨٠)</sup>، والفرقة الإنجليزية العسكرية التي قدمت على سبيل المثال حفلة رقص تنكرية في حديقة الأزبكية في ٩ فبراير ١٩٠٤ م لصالح قومسيون التجار<sup>(١٨١)</sup>، وكذلك صُرح للمحفل الماسوني تقديم بعض العروض المسرحية لصالح إقامة المؤسسات الخيرية التابعة لهم<sup>(١٨٢)</sup>، كما كان للجمعيات الدينية على اختلافها حضور ملحوظ مثل جمعية التوفيق القبطية<sup>(١٨٣)</sup>، وجمعية الروم الكاثوليك<sup>(١٨٤)</sup>، والجمعية الخيرية الإسرائيلية<sup>(١٨٥)</sup>.

وعلى أثر ذلك وفي ظل التدهور الذي أصاب المسارح الخديوية، أصبح المجال مفتوحًا أمام كل الجمعيات والنوادي والفرق المستقلة من هواة الممثلين كي يقدموا طلبات مماثلة لإقامة حفلاتهم بحجة صالح المحتاجين والفقراء، وربما ذلك هو ما يفسر صدور لائحة "لجنة التياترات" العام ١٩٠٠ م، وفيها قصرت إعطاء حق التمثيل المجاني بالمسارح الخديوية على الجمعيات الخيرية ذات الصالح العام باستثناء الجمعيات المعترف بها\_ التي كان التعاقد قائمًا بينها وبين الحكومة من قبل، كما نصّت على رفض أية طلبات يتم تقديمها من المدارس الصهيونية، أو الجمعيات الأدبية القبطية تحديدًا<sup>(١٨٦)</sup>، وبناء عليه رُفضت عدة طلبات قدمت من الجمعيات والأفراد؛ مثل رفض طلب الجمعية الصهيونية العام ١٩٠١ م<sup>(١٨٧)</sup> ورفض طلب السيد ريموند كوبرات مندوب نقابة الصحافة الأوروبية العام ١٩٠٨<sup>(١٨٨)</sup>.

وهنا قد نتساءل لماذا خصت لجنة التياترات المدارس الصهيونية والجمعيات القبطية بالرفض في لوائحها تلك؟ وما ضرر تلك المؤسسات التي تنتمي إلى الدين غير الإسلامي على الصالح العام؟ وماذا كانت تقصد لجنة التياترات بمعنى الصالح العام الذي أقامت عليه حُجة القرار؟

في الواقع لم تُلحق لجنة التياترات بلوائحها مذكرة توضيحية تشرح دوافعها، لكن يُحتمل أن يكون عدد الجمعيات الدينية غير الإسلامية التي سبق التعاقد معها كثيرة مما استوجب إعطاء فرصة للجمعيات الإسلامية أو الاجتماعية المحلية التي تعود بالنفع على المصريين، أما فيما يخص المدارس الصهيونية فيُرجح أن ذلك



كان نوع من الصراع الدبلوماسي السياسي ضد الحركة الصهيونية التي كانت في مهدها.

وجدير بالذكر أن المسارح الخديوية كانت أحياناً تُستخدم لأغراض أخرى غير العروض المسرحية؛ مثل إقامة محاضرات دينية وخطابية؛ مثل تلك التي دعا إليها الأرشمندس "خريستفور جبارا" العام ١٨٩٦ م بهدف التوفيق بين الأديان الإبراهيمية بحد قوله، ويبدو أن بعض تلك المحاضرات كانت تُقام بغرض الحصول على إعانة مالية من الحكومة المصرية أو لجمع تبرعات بشكل فردي؛ حيث يتبين على سبيل المثال من طلب "خريستفور" تكرار عبارات الشكوى التي تفيد فقره وفاقته، واستجداء التعطف عليه مقابل رسالته السامية من أجل رفعة الدين ومؤمنيه والتوفيق فيما بينهم<sup>(١٨٩)</sup>.

ولمَّ لا؟ وقد شهد الأجانب كل هذا البذخ والكرم من آل بيت محمد علي، وكانت المسارح الخديوية إحدى شواهد، هذا البذخ الذي لا يمكننا إنكار دوره بشكل أو بآخر في إزاحة بعض من مظاهر المجتمع القديمة التي كانت بحاجة إلى التغيير والتطوير الذي جنت مصر ثماره على المدى البعيد، ولكن لم يكن سوى بالصراع مع الهيمنة الأجنبية والعمل المستمر من أجل مزاحمتها فيما تحتكره، وهذا ما سيتضح على مدى الفصول الآتية، وكيف استطاعت الفرق المسرحية الشامية ثم المصرية أن تصنع لنفسها كياناً منافساً في ظل ظروف تاريخية غير عادلة، وبإمكانات شحيحة وأحياناً منعدمة تمكنت من استغلال الفرصة وإدارتها بمهارة.

## هوامش الفصل الأول

- (١) جريدة الأهرام، السنة الأولى، عدد ٢٢، في ٣٠ ديسمبر ١٨٧٦ م، ص ٤.
- (٢) عبد الرحمن الراجعي: عصر إسماعيل، ج ١، ط ٤، دار المعارف القاهرة ١٩٨٧ م، ص ٢٠٣.
- (٣) نفس المرجع، ص ٢٠١-٢٠٧.
- (٤) جورج جندي بك وجاك تاجر: إسماعيل كما تصوره الوثائق الرسمية، مطبعة دار الكتب، القاهرة ١٩٤٧ م، ص ١٢٥-١٢٦.
- (٥) عبد الرحمن الراجعي: المرجع السابق، ص ٢٣٦، وعبد المحسن طه بدر، المرجع السابق، ص ٣٣، ومحروس منشاوي الجالي، المرجع السابق، ص ٣٥.
- (٦) جورج جندي بك، وجاك تاجر، المرجع السابق، ص ١٤٢.
- (٧) عبد الرحمن الراجعي: المرجع السابق، ص ٢٤٤-٢٤٧، وعبد المحسن طه بدر: المرجع السابق، ص ٣٢.
- (٨) عبد الحميد البطريق: عصر محمد علي ونهضة مصر في القرن التاسع عشر (١٨٠٥-١٨٨٣)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٩ م، ص ١٤٧.
- (٩) محروس منشاوي الجالي: المرجع السابق، ص ٣٧.
- (١٠) عبد الرحمن الراجعي: المرجع السابق، ص ٢٤٧-٢٥٢.
- (١١) عبد المحسن طه بدر: المرجع السابق، ص ٣٢.
- (\*\*) الجنيه المصري كان يعادل ٢٥ فرنكًا تقريبًا في تلك الفترة؛ صالح عبدون: المرجع السابق، ص ٥٦.
- (١٢) إلياس الأيوبي: المصدر السابق، ص ٢٩١-٢٩٢.
- (\*) الأوبرا كلمة إيطالية "Opera" يقابلها في الفرنسية "Oeuvre" ومعناها عمل فني وفي اللغة العربية "أوبريت" وهي المسرحية التي تؤدي بمصاحبة الموسيقى وفيها يمكن أن تُغني الكلمات طوال العرض حيث الاعتماد على الموسيقى أكثر من الحوار بين الشخصيات لتعميق الإحساس بالحوار ومعناه وتتطلب أن يكون الممثل على كفاءة متوازنة ما بين الغناء والتمثيل وليس التفوق في عنصر دون الآخر. للمزيد انظر عزيز الشوان: الأوبرا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٨ م، ص ١٧-٢٩، وفاطمة موسى: قاموس المسرح، ج ١، ط ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٥ م، ص ٢٠٩-٢١١.
- (١٣) فيليب سادجروف: المرجع السابق، ص ١٠١-١٠٢.
- (١٤) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي، كود أرشيفي ٥٠١٣-٠٠٣٥١٥، بخصوص دعوات مقدمة من مصلحة المسارح إلى ديوان الخديو ليقدم إلى الخديو، الأعمال المسرحية،

- المذكرة التي قدمها "Roosen. J. A" مع طلب لاستغلال المسرح الفرنسي موسم ١٨٧١-١٨٧٢م، القاهرة في ١٠ فبراير ١٨٧١م.
- (\*) "درانيت Draneht" أحد الفرنسيين الذين استعان بهم محمد علي باشا في مجال الطب، وكان ضمن معية سعيد باشا ثم الخديو إسماعيل، وعندما أنشئت المسارح تولى إدارتها وأصبح "مدير التياترات الخديوية" عام ١٨٦٩م، وظل في ذلك المنصب حتى رحل من مصر عام ١٨٧٩م أي في نفس العام الذي خُلِع فيه الخديو إسماعيل؛ مجلة وادي النيل: عدد ٣٣، في ٣٠ أبريل ١٨٦٩م، ص ٤٧، وسيد علي إسماعيل: المرجع السابق، ص ٨٦-٩٢.
- (١٥) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي، كود أرشيفي ٥٠١٣-٠٠٣٥١٥، تقرير مرسل من "درانيت Draneht" مدير التياترات إلى رياض باشا عن العروض الخاصة بالمسرح الكوميدي الفرنسي ودار الأوبرا للموسم ١٨٦٩-١٨٧٠م، بتاريخ ٢٧ فبراير ١٨٧٠م.
- (١٦) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي، كود أرشيفي ٥٠١٣-٠٠٣٥١٣، مراسلات من إدارة المسارح إلى الخديو بخصوص تقديم ميزانية للمسارح ومشروع إعادة تنظيم المسارح، ترجمة مكاتبه من جناب "درانيت بيك" مأمور التياترات إلى سعادة رياض باشا، القاهرة بتاريخ ٨ أبريل ١٨٧٠م، وثيقة رقم ٤/٣.
- (١٧) مجلة وادي النيل: السنة الثالثة، عدد ٣٣، في ٣٠ أبريل ١٨٦٩م، ص ٤٧.
- (١٨) مجلة وادي النيل: السنة الثالثة، عدد ٥٥، في ٢١ مايو ١٨٦٩م، ص ١٣٤.
- (١٩) مجلة وادي النيل: السنة الثالثة، عدد ٣٣، في ٣٠ أبريل ١٨٦٩م، ص ٤٧.
- (٢٠) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي، الكود الأرشيفي ٥٠١٣-٠٠٣٥١١، مراسلات من إدارة المسارح الخديوية إلى "باروت بيك" بخصوص تقديم بعض الأعمال المسرحية إلى الخديو إسماعيل، خطاب من "درانيت بيك" باريس بتاريخ ١١ يونيو ١٨٧٣م.
- (٢١) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي، كود أرشيفي ٥٠١٣-٠٠٣٥١٧، مراسلات بخصوص تصريحات وعقود استغلال للسيرك القومي وإنشاء كازينوهات، إدارة التياترات الخديوية، باريس بتاريخ ٢٤ يونيو ١٨٧٠م.
- (٢٢) مجلة وادي النيل: السنة الرابعة، العدد ٥٢، في ٢١ أكتوبر ١٨٧٠م، ص ٢.
- (٢٣) مجلة وادي النيل: السنة الرابعة، عدد ٥٢، في ٢١ أكتوبر ١٨٧٠م، ص ٣.
- (٢٤) مجلة وادي النيل: السنة الرابعة، عدد ٥٣، في ٢٤ أكتوبر ١٨٧٠م، ص ٢.
- (\*) الفودفيل تعبير يُطلق على ملهات الترفيه والتسلية، وهو مزيج من الرقص والغناء والحوار الفكاهي والحركات المضحكة التافهة الموضوع، المحكمة التعقيد، الهزلية الأسلوب، التي لا تتخرج من إرسال النكات المقذعة، ويرجع تاريخ نشأة ذلك النوع من الفن المسرحي إلى أواخر القرن الثامن عشر، في السنوات التالية للثورة الفرنسية مباشرة ثم انتشر في المسارح

- من بداية القرن العشرين وهو أشبه ما يكون بالمنوعات الراقصة والغنائية، التي تظهر عادة بين الصخب والتهريج في الملاهي الليلية. ؛ جلال محفوظ: الفودفيل في تاريخ المسرح المصري، أكاديمية الفنون، ملفات المسرح ١، مطابع الأهرام التجارية، قلوب مصر ٢٠٠٦م، ص ت.
- (٢٥) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي، كود أرشيفي ٥٠١٣-٠٠٣٥١٥، الموسم المسرحي ١٨٧١-١٨٧٣م، طلب "Roosen. J. A" لاستغلال المسرح الفرنسي، القاهرة بتاريخ ٢٠ يناير ١٨٧١م، ص ١٤/٢ - ١٤/٣.
- (٢٦) نفس المصدر
- (٢٧) نفس المصدر
- (٢٨) نفس المصدر: القاهرة بتاريخ ٨ فبراير ١٨٧١م.
- (٢٩) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي، كود أرشيفي ٥٠١٣-٠٠٣٥١٥، المذكرة التي قدمها "Roosen. J. A" مع طلبه، القاهرة بتاريخ ١٠ فبراير ١٨٧١م.
- (\*) اللوج والبنوار يُقصد بهما المقصورات التي كانت مخصصة فقط للخديو ومعيته وكبار رجال الدولة
- (٣٠) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي، كود أرشيفي ٥٠١٣-٠٠٣٥١٥، المذكرة التي قدمها "Roosen. J. A" مع طلبه، القاهرة بتاريخ ١٠ فبراير ١٨٧١م.
- (٣١) نفس المصدر: القاهرة ١٩ فبراير ١٨٧١، ص ١٤/١.
- (٣٢) نفس المصدر.
- (٣٣) نفس المصدر.
- (٣٤) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي، كود أرشيفي ٥٠١٣-٠٠٣٥١١، باريس بتاريخ ١١ يونيو ١٨٧٣م.
- (٣٥) نفس المصدر، وأسرّة محمد علي، الكود الأرشفّي ٥٠١٣-٠٠٣٥١٤، مراسلات من مصلحة المسارح إلى رياض باشا بخصوص تكاليف أوبرا عابدة، ترجمة مكاتبة من "جناب درانيت بك" إلى جناب "إيرام بك" بتاريخ ٢٧ نوفمبر ١٨٦٩م.
- (٣٦) دار الوثائق القومية، أسرة محمد علي، الكود الأرشفّي ٥٠١٣-٠٠٣٥١١، ميلان بتاريخ ١١ يوليو ١٨٧٣م.
- (٣٧) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي، ٥٠١٣-٠٠٣٥١١، ميلان بتاريخ ٥ سبتمبر ١٨٧٣م، ص ٣.
- (٣٨) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي، الكود الأرشفّي ٥٠١٣-٠٠٣٥١٥، إدارة التياترات الخديوية، القاهرة بتاريخ ٢ مارس ١٨٧٤م.

- (٣٩) دار الوثائق القومية: المعية السنية عربي، رقم الفيلم ١٩، صادر إفادات الأقاليم والمحافظات السائرة، بتاريخ ٢٧ صفر ١٢٩١ هـ / ١٤ أبريل ١٨٧٤ م، عمود ١٨، ص ٦٢.
- (٤٠) دار الوثائق القومية: محافظة مصر، الكود الأرشيفي ٢٠٠١٠٦٧-٢٠٠٢، بتاريخ ١٥ صفر ١٢٩٤ هـ — ٢٨ فبراير ١٨٧٧ م، عمود ١٣١، ص ١٣١.
- (٤١) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي، الكود الأرشيفي ٥٠١٣-٠٠٣٥١١، القاهرة بتاريخ ٢١ أبريل ١٨٧٥ م، ص ١٠.
- (٤٢) نفس المصدر: إيصال دفع بإمضاء "كاف. أر. هيس Hes. Arr. Kav"، القاهرة بتاريخ ٢ مارس ١٨٧٥ م، وخطاب مرسل من "درانيت Draneht" إلى "باروت بيك" القاهرة بتاريخ ٢ مارس ١٨٧٥.
- (٤٣) نفس المصدر: القاهرة بتاريخ ٢١ أبريل ١٨٧٥ م.
- (٤٤) نفس المصدر.
- (٤٥) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي، كود أرشيفي ٥٠١٣-٠٠٣٥١٥، إدارة التياترات الخديوية، خطاب مرسل من "درانيت بك" إلى "باروت Barrot" من مدينة "فيشي Vichy" بفرنسا بتاريخ ١٤ يوليو ١٨٧٥ م.
- (٤٦) دار الوثائق القومية: معية سنية عربي، فيلم ١٩، بتاريخ ١٥ رجب ١٢٩٢ هـ / ١٦ أغسطس ١٨٧٥ م، عمود ٣٤، ص ٦٠.
- (٤٧) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي، الكود الأرشيفي ٥٠١٣-٠٠٣٥١٥، مذكرة استغلال التياترات الخديوية بالقاهرة، "كامي دولود" مدير التياترو الوطني للكوميديا، بتاريخ باريس ٢ يناير ١٨٧٦ م.
- (٤٨) نفس المصدر.
- (٤٩) نفس المصدر.
- (٥٠) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي، كود أرشيفي ٥٠١٣-٠٠٣٥١١، برقية "Suarez" باريس بتاريخ ٣ يناير ١٨٧٧ م.
- (٥١) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي، كود أرشيفي ٥٠١٣-٠٠٣٥١٥، خطاب مرسل من "درانيت Draneht" إلى "باروت بيك" من مدينة "أوجيبو Oggebbio" بإيطاليا بتاريخ ٣٠ أغسطس ١٨٧٧ م.
- (٥٢) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي، الكود الأرشيفي ٥٠١٣-٠٠٣٥١١، خطاب حيدر باشا رئيس مجلس النظار إلى خيرى باشا القاهرة بتاريخ ١٨ يناير ١٨٧٨ م، ص ١٧.
- (٥٣) دار الوثائق القومية: ديوان الداخلية، الكود الأرشيفي ٢٠٠١-٠٠٩٦١٣، خطاب مرسل من نظارة الداخلية إلى "باروت بك"، القاهرة بتاريخ ١٩ ديسمبر ١٨٧٨ م.
- (٥٤) صالح عبدون، المرجع السابق، ص ٤٥-٥٠.

- (\*) "بترو أفوسكاني Petro Avoscany" إيطالي الجنسية وأحد الأجانب الذين جاءوا إلى مصر في عهد محمد علي باشا، وكان يُعد من أشهر المهندسين وأمهرهم، ومن أعماله قصر رأس التين بالإسكندرية، وبجانب خبراته المعمارية كان لديه من اللباقة والخبرة السياسية ما أهله لعقد صداقات متشعبة مع كبار الشخصيات وفناني العصر وملوك أوروبا وبعض الحكام في الشرق ومنهم الخديو إسماعيل؛ صالح عبدون: المرجع السابق، ص ٤٨-٤٩.
- (٥٥) دار الوثائق القومية، أسرة محمد علي، الكود الأرشيفي ٥٠١٣-٠٠٣٥١٦، مراسلات إلى ديوان الخديوى بخصوص أعمال التوسيع في مسرح الأوبرا ومسرح الأزيكية، القاهرة بتاريخ ١٨ يونيو ١٨٦٩م.
- (٥٦) عرفة عبده علي: القاهرة في عصر إسماعيل، ط١، الدار المصرية اللبنانية للنشر، القاهرة ١٩٩٨م، ص ٧٠.
- (٥٧) محمد بركات: مجلة المسرح، حكاية الأوبرا في مائة عام، عدد ٦٠، في مارس ١٩٦٩م، ص ٣٢.
- (٥٨) دار الوثائق القومية، أسرة محمد علي، الكود الأرشيفي ٥٠١٣-٠٠٣٥١٦، مراسلات إلى ديوان الخديوى بخصوص أعمال التوسيع في مسرح الأوبرا ومسرح الأزيكية، ١٣ مايو ١٨٦٩م.
- (٥٩) نفس المصدر: القاهرة بتاريخ ١٨ يونيو ١٨٦٩م.
- (٦٠) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي، الكود الأرشيفي ٥٠١٣-٠٠٣٥١٥، إدارة التياترات الخديوية، بتاريخ باريس ٢٧ يوليو ١٨٦٩م، ص ٣.
- (٦١) دار الوثائق القومية: المعية السنية عربي، فيلم ٢٧، بتاريخ ١ رجب ١٢٨٦هـ / ٦ أكتوبر ١٨٦٩م، عمود ٣، ص ٤.
- (٦٢) عبد الرحمن الرافي: المرجع سابق، ص ٩٩.
- (\*) من الضيوف الذين حضروا أيضًا حفل قناة السويس على رأس القائمة كانت الإمبراطورة الفرنسية "أوجيني" التي اهتم الخديو إسماعيل بها لدرجة تشييده لها قصر على ضفاف النيل، ويحتمل أن فندق مينا هاوس في موقعه الحالي كان استراحة لها، وكان أيضًا من الحضور فرنسوا جوزيف إمبراطور النمسا وملك المجر، والأمير "فردريك ويلهم" ولي عهد بروسيا، والأمير هنري أخو ملك هولندا والأميرة قرينته، والسير "هنري إليوت" سفير إنجلترا بالأستانة وغيرهم من الوزراء والمسؤولين وكبار الشخصيات من أوروبا ومصر ولعل الأمير عبدالقادر الجزائري كان أبرز المدعوين من العرب؛ عبد الرحمن الرافي: المرجع السابق، ص ١٠٠، وصالح عبدون: المرجع السابق، ص ٤٨.
- (٦٣) مجلة وادي النيل: السنة الثالثة، عدد ٢٨، في ٥ نوفمبر ١٨٦٩م، ص ٨٦٨-٨٦٩.
- (٦٤) صالح عبدون: المرجع السابق، ص ٥٣.

(\*) أوبرا "ريجوليتو" Rigoletto "من تلحين" فيردي Verdi "وهي مأخوذة من مسرحية "الملك يلهو" للشاعر الفرنسي الشهير "فيكتور هوجو Victor Hugo" ومن الشائع أن تلك الأوبرا كان عرضها في يوم افتتاح الأوبرا، وهي نفس الدراسات التي آمنت أن أوبرا عايدة كان يتم تجهيزها للافتتاح ولكن تأخرت بسبب الحرب بين باريس وألمانيا وهذا غير صحيح كما سيظهر لاحقاً عند التحدث عن موسم ١٨٧١-١٨٧٢م، أما تلك الدراسات فنذكر منها صالح عبدون: المرجع السابق، ص ٥٣، ولكنه من الذين أثبتوا أن أوبرا عايدة لم تكن لافتتاح دار الأوبرا، و محمود حامد شوكت: الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث، ط ٣، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٧٠م، ص ١٨، و رشدي صالح، المسرح العربي، مطبوعات الجديد، العدد الخامس، ١٩٧٢م، ص ٥٥، و محمد بركات: المرجع السابق، ص ٣٥، وعرفة عبده على: المرجع السابق، ص ٧٠، و أيضاً عبد المعطى شعراوي: المسرح المصري أصله و بداياته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦م، ص ٥٦، و كمال الدين حسين: المسرح والتغير الاجتماعي في مصر، ط ١، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٢، ص ٥٧، ولكن من المراجع التي عارضت ذلك بناءً على نفس الخبر المذكور بمجلة وادي النيل سيد على إسماعيل: المرجع السابق، ص ٧٣.

(٦٥) مجلة وادي النيل: السنة الثالثة، عدد ٢٩، في ١٢ نوفمبر ١٨٦٩م، ص ٩٠٠-٩٠١.

(٦٦) مجلة وادي النيل: السنة الثالثة، عدد ٥٢، في ١٧ فبراير ١٨٧٠م، ص ١٢٨٥.

(٦٧) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي، الكود الأرشيفي ٥٠١٣-٠٠٣٥١٥، خطاب من "درانيت بك" مدير التيارات الخديوية إلى رياض باشا، القاهرة بتاريخ ٢٧ فبراير ١٨٧٠م.

(٦٨) صالح عبدون: مرجع سابق، ص ٥٠-٥١.

(٦٩) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي، الكود الأرشيفي ٥٠١٣-٠٠٣٥١٥، الأوبرا ميزانية موسم ١٨٦٩-١٨٧٠م.

(٧٠) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي، الكود الأرشيفي ٥٠١٣-٠٠٣٥١٥، طلب "فلانتينو

اسبانيولي Valentino Spanoli" القاهرة بتاريخ يناير ١٨٧٠م، و ٢٧ يناير ١٨٧٠م.

(٧١) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي، الكود الأرشيفي ٥٠١٣-٠٠٣٥١٣، ترجمة مكتبة من جناب "درانيت بك" مأمور التياترو إلى سعادة رياض باشا، بتاريخ ٨ أبريل ١٨٧٠م، وثيقة ٤/٣.

(٧٢) مجلة وادي النيل: السنة الرابعة، عدد ٥٤، في ٢٨ أكتوبر ١٨٧٠م، ص ٢-٣.

(\*) "مارييت Mariette. Aug" (١٨٢١-١٨٨٠م) ولد في مدينة "بولون سير مير" بفرنسا وجاء إلى مصر عام ١٨٥٠م للحصول على بعض المخطوطات القبطية والسريانية القديمة الموجودة بالأديرة المصرية، ولكن غلبه شغفه واهتمامه بالآثار وخاصة المصرية مما جعله يمكث طويلاً في مصر، واكتشف العديد من آثار وكنوز الحضارة المصرية التي احتوتها

أرضها عبر آلاف الأعوام، لكن للأسف كانت تلك الثروات من حق فرنسا بالسرقة والنهب فعلى سبيل المثال تم الاتفاق في عهد عباس حلمي الأول على إهداء فرنسا ١١٣ قطعة أثرية، ولكن كما ذكر جرجى زيدان أن "مارييت عندما عاد إلى فرنسا عام ١٨٥١ م خالف ذلك بأخذه سبعة آلاف قطعة متنوعة الحجم والوصف، غير تلك الآثار التي استولى عليها الفرنسيين والإنجليز على حدا خلال حفر قناة السويس في عهد سعيد باشا، وأيضًا ما أهده الخديو إسماعيل لملكات وملوك أوروبا من جواهر وكنوز تاريخية، و لنعود إلى "مارييت" وبالتحديد عام ١٨٦٣ م حيث تولى إسماعيل حكم مصر وفى نفس العام أمر بتشيد المتحف المصري وأسند إدارته إلى "مارييت" والذي عُرف بأنه عالم المصريات " الآثار المصرية " ثم برز دوره وأشتهر بتأليفه مسرحية "عايدة"، وجدير بالذكر أن "مارييت" له العديد من المؤلفات الأخرى المتنوعة منها ما يتعلق بالآثار والسياحة والتاريخ وعلوم الرياضيات والفنون العسكرية؛ جرجى زيدان: مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر، ج٢، مطبعة الهلال القاهرة ١٩٢٢م، ص ١٣٥-١٤١، و روبير سوليه: مصر ولع فرنسي، ترجمة لطيف فرج، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٩م، ص ١٥١-١٧٣.

(٧٣) صالح عبدون: المرجع السابق، ص ٦٦.

(٧٤) أبى السعود افندى: ترجمة الاوييرة المسماة باسم عايدة، ط١، مطبعة جرنال وادي النيل، ١٢٨٨هـ — (١٨٧٠م)، ص ٤-٦٠.

(٧٥) صالح عبدون: مرجع سابق، ص ٥٢-٦٥.

(٧٦) دار الوثائق القومية: أسرة محمد على، الكود الأرشيفي ٥٠٣٥١٥-٥٠١٣، المصدر السابق، خطاب "مارييت" من باريس إلى "باروت بك" بالقاهرة بتاريخ ٢٨ أغسطس ١٨٧٠ م، وكود أرشيفي ٥٠٣٥١٤-٥٠١٣، مراسلات من مصلحة المسارح إلى رياض باشا بخصوص تكاليف أوبرا عايدة، خطاب "مارييت" إلى رياض باشا، القاهرة بتاريخ ٢٢ مايو ١٨٧١م.

(٧٧) أبو السعود افندى: المصدر السابق، ص ٣-٤.

(٧٨) نفس المصدر: ص ٤.

(٧٩) دار الوثائق القومية: أسرة محمد على، كود أرشيفي ٥٠٣٥١٢-٥٠١٣، مراسلات من إدارة المسارح الخديوية بخصوص النفقات المنصرفة على تجهيزات المسرح واقترح تمثيل بعض الروايات الدرامية الفرنسية على مسرح الخديوى، القاهرة بتاريخ ٢٠ أبريل ١٨٧١م، و ٤ أبريل ١٨٧٣م.

(٨٠) دار الوثائق القومية: المعية السنية عربي، فيلم ٢٧، بتاريخ ٤ جماد أول ١٢٨٨هـ / ٢١ يوليو ١٨٧١م، ص ٦١، و المجلس الخصوصي: كود أرشيفي ٥٠١٥٤٥-٥٠١٩، مجموعة مكاتبات صادرة عن محافظ مصر ووكيل مصر إلى مستشار المجلس الخصوصي عام



- ١٢٩٠هـ / ١٨٧٣م، بخصوص مصروفات إصلاح في الأوبرا بتاريخ ٧ صفر ١٢٩٠هـ / ٥ أبريل ١٨٧٣م، و أسرة محمد علي: كود أرشيفي ٥٠١٣-٠٠٣٥١٦، خطاب من محمد ذكي محافظ القاهرة إلى عبد الجليل بك بالقسنطينة، القاهرة بتاريخ ٣٠ يونيو ١٨٧٣م، و خطاب من محافظ القاهرة محمد زكي إلى قنصل إيطاليا بالقاهرة بنفس التاريخ.
- (٨١) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي، كود أرشيفي ٥٠١٣-٠٠٣٥١٥، إدارة التياترات الخديوية، خطاب "درانيت" إلى "باروت" مدينة "فيشي Vichy" بفرنسا بتاريخ ١٤ يوليو ١٨٧٥م.
- (٨٢) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي، كود أرشيفي ٥٠١٣-٠٠٣٥١١، خطاب "درانيت Draneht" إلى "باروت بك" القاهرة بتاريخ ٦ ديسمبر ١٨٧٩م، ص ٤.
- (٨٣) جريدة المحروسة، السنة الأولى، عدد ١٨٢، في ٦ نوفمبر ١٨٨٠م، ص ٤٢٦.
- (\*) نظارة أو ديوان الأشغال العمومية تم إنشاؤها عام ١٨٥٧م حيث كانت تضم العديد من المصالح مثل السكة الحديد والتلغراف والمساحة والإسكان والزراعة وميناء الإسكندرية والآثار وحديقة الحيوان وحديقة الأسماك والصرف الصحي والري، وفي عام ١٩١٤م تم استبدال كلمة نظارة بكلمة وزارة مع احتفاظها بكافة المهام السابقة بالإضافة إلى دار الأوبرا الخديوية ومرصد حلوان الفلكي وأرصاد الظواهر الطبيعية الأخرى، وقد شهدت تلك الوزارة تعديلات عديدة مع تقلص اختصاصاتها كل مدى كان آخرها عام ١٩٩٩م عندما صدر القرار الجمهوري بشأن تسميتها وزارة الموارد المائية والري حيث اقتصر اختصاصها بذلك الأمر؛ للمزيد انظر الموقع الإلكتروني الخاص بوزارة الموارد المائية والري [http://www.mwri.gov.eg/Ar/history\\_1.html](http://www.mwri.gov.eg/Ar/history_1.html)
- (٨٤) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٤٠٣-٠٣٧٨٤٧، أوراق طلب تصريح الخواجة يوسف خياط بالسماح له ليلتين بالتياترو، ترجمة إفادة من الموسيو بارافه بتاريخ ١٢ فبراير ١٨٨٢م إلى نظارة الأشغال العمومية لإدارة تياترو الأوبرا الخديوية في هذه الموسم، ومجلس النظار والوزراء: كود أرشيفي ٠٣٣١٤٨-٠٠٧٥٠، تعريب إفادة من موسيو بارافه بالمحروسة إلى محمود باشا سامي رئيس مجلس النظار بشأن إدارة تياترو الأوبرا، بتاريخ ٢٩ مارس ١٨٨٢م.
- (٨٥) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٤٠٣-٠٣٧٨٤٧، مشروع "ارنست ويلكتسون" لإدارة التياترو الخديوي والفرنسي خلال موسم ١٨٨٢-١٨٨٣م، وإفادة واردة إلى الديوان من الموسيو "ارنست ويلكتسون" بتاريخ ٢١ فبراير ١٨٨٢م يرغب إعطاه التياترات في فصل الشتاء.
- (٨٦) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٤٠٣-٠٢٢٥٤٠، ترجمة قونتراتو يختص بإعطاء تياترو الأوبرا الخديوية إلى الخواجات سانتى وبوني سوسكينو لتشغيله مدة شهري فبراير ومارس ١٨٨٥م، بتاريخ ٢٧ أكتوبر ١٨٨٤م، ومجلس النظار

والوزراء، كود أرشيفي ٠٣٣١٩٣-٠٠٧٥، مذكرة إلى نظارة الأشغال بشأن الطلب المقدم لنظارة الأشغال من الخواجة "سانتي" يرغب فيه اخذ تياترو الأوبرا بمصر لإجراء التشخيص بواسطة مشخصين.

(٨٧) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٢٢٥٤٥-٤٠٠٣، جوق تركي لإحياء ليل تمثيلية تياترو الأوبرا ١٢ أبريل ١٨٨٥ إلى ١٠ مارس ١٨٩٨ م، القاهرة بتاريخ ١٣ أبريل ١٨٨٥ م، و ٢ مارس ١٨٩٧ م.

(٨٨) جريدة المحروسة: العدد ١٣٩٢، في ١٣ أبريل ١٨٨٦ م، ص ٢.

(٨٩) جريدة الزمان: السنة الخامسة، عدد ٨٥٩، في ٦ مارس ١٨٨٦ م، ص ٤.

(٩٠) جريدة القاهرة: السنة الثانية، عدد ٣٠٤، في ١٤ ديسمبر ١٨٨٦ م، ص ٢، وعدد ٣١٣، في ٢٥ ديسمبر ١٨٨٦ م، ص ٢، وعدد ٣١٦، في ٢٨ ديسمبر ١٨٨٦ م، ص ٢.

(٩١) دار الوثائق القومية: مجلس النظار والوزراء، كود أرشيفي ٠٣٣١٥٦-٠٠٧٥، بخصوص استقدام إحدى الفرق التركية المسرحية للعمل على المسرح الخديوي.

(٩٢) جريدة القاهرة: السنة الثانية، عدد ٥٦٩، في ٩ نوفمبر ١٨٨٧ م، ص ٢، وعدد ٥٧٠، في ١٠ نوفمبر ١٨٨٧ م، ص ٢، وعدد ٥٧٢، في ١٢ نوفمبر ١٨٨٧ م، ص ٢.

(٩٣) جريدة القاهرة: السنة الثانية، عدد ٥٨١، في ٢٣ نوفمبر ١٨٨٧ م، ص ٢، وعدد ٦٠٩، في ٢٨ ديسمبر ١٨٨٧ م، ص ٢.

(٩٤) جريدة القاهرة: السنة الثالثة، عدد ٦٣٠، في ٢٣ يناير ١٨٨٨ م، ص ٢، وعدد ٦٤٢، في ٦ فبراير ١٨٨٨ م، ص ٢.

(٩٥) جريدة الصادق: السنة الثانية، عدد ٢٩٥، في ١٢ يناير ١٨٨٨ م، ص ٢، وعدد ٢٩٧، في ١٤ يناير ١٨٨٨ م، ص ٢.

(٩٦) جريدة القاهرة: السنة الثالثة، عدد ٦٣٢، في ٢٥ يناير ١٨٨٨ م، ص ٢، وعدد ٦٣٤، في ٢٨ يناير ١٨٨٨ م، ص ٢، عدد ٦٣٨، في ١ فبراير ١٨٨٨ م، ص ٢.

(٩٧) دار الوثائق القومية: مجلس النظار والوزراء، كود أرشيفي ٠٣٣١٦٧-٠٠٧٥، مذكرة الأشغال العمومية بشأن إعطاء التياترو الخديوي لمدام سارة برنار مدة عشرة ايام، ترجمة مذكرة من نظارة الأشغال العمومية إلى رئاسة مجلس النظار نمرة ٦٥٥، بتاريخ ٧ أبريل ١٨٨٨ م.

(٩٨) جريدة القاهرة: السنة الرابعة، عدد ٩٠٢، في ٢٣ ديسمبر ١٨٨٨ م، ص ٢.

(٩٩) جريدة القاهرة: السنة الرابعة، عدد ٩٠٦، في ٢٧ ديسمبر ١٨٨٨ م، ص ١.

(١٠٠) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٣٦٩٩٠-٤٠٠٣، أوراق بعض الأعمال الخاصة بالأوبرا، عقد امتياز تياترو الأوبرا الخديوي بين ناظر الأشغال

- العمومية عبدالرحمن رشدي مع "سيرول بنجليان" و"اليعاذر ميليكيان"، القاهرة بتاريخ ٣ مارس ١٨٨٨ م.
- (١٠١) دار الوثائق القومية: مجلس النظار والوزراء، كود أرشيفي ٠٣٣١٦٩-٠٠٧٥، مذكرة نظارة الأشغال إلى مجلس النظار بخصوص العقد المبرم بين الوزارة وآل سيرول بإمداد المسرح الخديوي بالأوبرا ثلاثين ممثل وممثلة باللغة التركية ١٨٨٨ م، بتاريخ ١٩ أبريل ١٨٨٨ م، و٢٢ أبريل ١٨٨٨ م، وجريدة القاهرة، السنة الثالثة، عدد ٦٩٢، في ٤ أبريل ١٨٨٨ م، ص ٢.
- (١٠٢) دار الوثائق القومية: مجلس النظار والوزراء، كود أرشيفي ٠٠٦٦٨٢-٠٠٧٥، بخصوص حذف المبلغ الذي كان مخصصاً لتنوير تياترو الأوبرا الخديوية ١٨٨٨ م، مذكرة المستشار المالي، بتاريخ ٢٦ أبريل ١٨٨٨ م.
- (١٠٣) دار الوثائق القومية: مجلس النظار والوزراء، كود أرشيفي ٠٣٣١٧١-٠٠٧٥، مذكرة بشأن رأى اللجنة المالية بطلب النظر في مسألة فسخ القونتراتو للأوبرا ١٨٩٠ م، ترجمة مذكرة من نظارة الأشغال العمومية إلى مجلس النظار بتاريخ ٢٧ أبريل ١٨٩٠ م نمرة ٤٣، ص ١-٢، ورأى اللجنة المالية ومجلس النظار في فسخ القونتراتو مع الخواجة مينادي ١٨٩٠ م (قرار).
- (١٠٤) جريدة القاهرة: السنة الرابعة، عدد ١١٠٩، في ١ ديسمبر ١٨٨٩ م، ص ٢، وعدد ١١٢٦، في ٢١ ديسمبر ١٨٨٩ م، ص ٢.
- (١٠٥) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٢٢٥٤٤-٤٠٠٣، التماس من السيد رستم كينج بخصوص تخصيص دخل للأوبرا ١٨٩٠ م، ولكن بداخل الملف عنوان: المسيو سانتي [متعهد مسرح حديقة الأزبكية] يريد استئجار الأوبرا لحفلات خصوصية ابتداء من ٨ يناير إلى ٢٨ منه عام ١٨٩٠ م لصالح توماس هولدن، القاهرة بتاريخ ٢ يناير ١٨٩٠ م، وجريدة القاهرة، السنة الخامسة، عدد ١١٥٤، في ٢٢ يناير ١٨٩٠ م، ص ٢.
- (١٠٦) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٣٧٢٣٥-٤٠٠٣، أوراق السيد ارماند ديترتري يلتمس إحياء ليل تمثيلية تياترو الأوبرا الخديوية ١٨٩٠ م، القاهرة بتاريخ ٣ مارس ١٨٩٠.
- (١٠٧) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٣٧٢٢١-٤٠٠٣، أوراق السيد "فيرنولت" فني في الموسيقى الوترية يريد إحياء ليلة في تياترو الأوبرا الخديوية ١٨٩٢ م، لجنة التياترات، القاهرة بتاريخ ١٨ يونيو ١٨٩٢ م.
- (١٠٨) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٣٧٢٢٤-٤٠٠٣، بخصوص السيد جون دي بل يلتمس إحياء ليلة تمثيلية، لجنة التياترات، القاهرة ٢٩ أكتوبر ١٨٩٥ م، ومسودة لجنة التياترات، بتاريخ ٤ نوفمبر ١٨٩٥.

- (١٠٩) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٤٠٠٣-٠٣٧٢٢٨، أوراق السيد "سر كانزا" يلتمس إحياء حفلة برواية درامية على مسرح الأوبرا الخديوية ١٨٩٥م، لجنة التياترات القاهرة بتاريخ ٢٣ أبريل ١٨٩٥ م، و ٢٥ أبريل ١٨٩٥ م.
- (١١٠) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٤٠٠٣-٠٣٦٧٠٩، أوراق من السيد إسماعيل عاصم المحامى صاحب جمعية المساعي الخيرية بتمثيل رواية تاريخية أدبية عربية بدار الأوبرا [هذا توثيق دار الوثائق] ولكن الملف يحتوي على طلب مقدم من مدام "ديون" لتمثيل ست روايات بالأوبرا الخديوية بتاريخ ١٩ أكتوبر ١٨٩٨ م.
- (١١١) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٤٠٠٣-٠٣٦٧١٠، أوراق طلب مقدم من الكاتب "جيمس لاشلو" من أهالي الكاميرون إحياء ليلتين تمثليين بتياترو الأوبرا الخديوية، لجنة التياترات بتاريخ ٣ يناير ١٨٩٩ م، و ١١ يناير ١٨٩٩ م.
- (١١٢) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٤٠٠٣-٠٣٦٧٠٣، وجريدة الآمال، العدد ٤، في ٢٢ فبراير ١٨٩٩ م، ص ٢، وجريدة الراوى، السنة الاولى، عدد ١٠، في ١٨ فبراير ١٩٠٣ م، ص ٣.
- (١١٣) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٤٠٠٣-٠٢٣١٧٠، بخصوص فرقة جود هوب والممثلة "أونيل" تريد عرض مسرحيات لها في الإسكندرية والقاهرة، خطاب مرسل من الفرقة، كيب تاون بتاريخ ٤ أكتوبر ١٩٠١ م، ورد نظارة الأشغال العمومية القاهرة بتاريخ ٢٠ ديسمبر ١٩٠١ م.
- (١١٤) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٤٠٠٣-٠٣٧٨٠٦، أوراق طلب تقديم مسرحية الاريسنتين باللون اليوناني الحديث، القاهرة بتاريخ ٢٧ أبريل ١٩٠١ م.
- (١١٥) جريدة الاتحاد المصري: السنة ٢١، العدد ٢٠٩٨، في ٢٧ أكتوبر ١٩٠١ م، ص ٢.
- (١١٦) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٤٠٠٣-٠٣٦٧٧١، أوراق طلب إعانة مالية لمسرح الإسكندرية ١٨٩٤ م [هذا توثيق دار الوثائق] ولكن الملف يحتوي على عقد بين حسين فخري باشا ناظر الأشغال العمومية مع مديري الجمعية الفنية المصرية وشروط اللائحة التنفيذية، القاهرة بتاريخ ٣٠ أبريل ١٩٠٢ م، ومذكرة إلى المستشار المالي القاهرة بتاريخ ٢٠ أكتوبر ١٩٠٧ م.
- (١١٧) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٤٠٠٣-٠٢٣٨١٥، طلب من شركة الفنانين الاستراليين بتأجير مسرح الأوبرا الخديوية، بتاريخ ٢٨ يونيو ١٩٠٢ م، و ٣ يوليو ١٩٠٢ م.
- (١١٨) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٤٠٠٣-٠٢٣٨١٤، إفادات مرسله بين مدير تياترو الأوبرا ومسئو "ميشيل فال" بخصوص التصريح إلى المسيو

- "كونستانتى شريستوم" لتقديم ١٠ عروض مسرحية بتياترو الأوبرا والرد بالموافقة، القاهرة بتاريخ ١٨ أبريل ١٩٠٣ إلى ١٣ أبريل ١٩٠٤ م.
- (١١٩) جريدة الشرق، السنة الثانية، العدد ٣٥٩، ١٩ نوفمبر ١٩٠٤، ص ٢
- (١٢٠) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٢٣٨٠٠-٤٠٠٣، بخصوص طلب للمسئو "بول مونييه" لتقديم عروض مسرحية بتياترو الأوبرا ١٩٠٧ م، بتاريخ ٢٧ سبتمبر ١٩٠٧ م، ص ٢.
- (١٢١) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٢٣٨١٨-٤٠٠٣، طلب من المسئو "أناتول باهير" من الكوميديّة الفرنسيّة بتمثيل رواية على تياترو الأوبرا، القاهرة ٢٩ أبريل ١٩٠٧ م، الملحق الدبلوماسي لفرنسا بالقاهرة بتاريخ ٦ مايو ١٩٠٧ م.
- (١٢٢) جريدة وادي النيل: السنة الأولى، العدد ١٥٤، في ٢٩ أكتوبر ١٩٠٨ م، ص ٢.
- (١٢٣) جريدة المحروسة: السنة ٣٩، عدد ١٧١٢، في ١٠ سبتمبر ١٩١٤ م، ص ٣، وأحمد شمس الدين الحجاجي: النقد المسرحي في مصر (١٨٧٦-١٩٢٣ م)، ط ٣، مركز جامعة القاهرة للطباعة والنشر، القاهرة ٢٠٠١ م، ص ١٥.
- (124) El Said Atia Abul Naga: Les sources Francaises du Theatre Egyptien (1870-1939), Sned, Alger 1972, pp. 69-71.
- (١٢٥) سيد على إسماعيل: المرجع سابق، ص ٤١.
- (١٢٦) دار الوثائق القومية: المعية السنّية عربي، فيلم رقم ٢٧، بتاريخ ٢٥ محرم ١٢٨٦ هـ / ٩ مايو ١٨٦٩ م، ص ١٠٠.
- (١٢٧) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي، كود أرشيفي ٠٠٣٥١٦-٥٠١٣، الإدارة العامة لمتنزهات وبساتين مصر، خطاب رقم ١٦٢-٥، القاهرة بتاريخ ٢٥ مايو ١٨٧١ م.
- (١٢٨) دار الوثائق القومية: محافظة مصر، كود أرشيفي ٠٠١٥٦١-٢٠٠٢، جواب من الجفالك السنّية إلى محافظة مصر بتاريخ ٦ محرم ١٢٨٧ هـ / ٧ أبريل ١٨٧٠ م، ص ١٢٨.
- (١٢٩) دار الوثائق القومية: المجلس الخصوصي، كود أرشيفي ٠٠١٥١٥-٠٠١٩، مكاتبات من والى المجلس الخصوصي بشأن زراعة جنبنة ديرة الفجالة وترتيب عربية رش لرش كوبري قصر النيل ١٢٩٠ هـ، ومن ضمن وثائق ذلك الملف إيجار تياترو الأزيكية لانريكو سانتيني، بتاريخ ٦ جماد أول ١٢٩٠ هـ / ١ يوليو ١٨٧٣ م.
- (١٣٠) دار الوثائق القومية: محافظة مصر، كود أرشيفي ٠٠١١٠٦-٢٠٠٢، بتاريخ ١٧ ذوالقعدة ١٢٩٥ هـ / ١١ نوفمبر ١٨٧٨ م، عمود ٨٠، ص ١٣٩.
- (١٣١) دار الوثائق القومية: مجلس النظار والوزراء، كود أرشيفي ٠٠٣٣١٥٠-٠٠٧٥، مذكرة من ناظر الأشغال إلى مجلس النظار بشأن طلب مسيو "انريكو سانتيني" مستأجر تياترو حديقة

- الأزبكية وذلك للنظر في إجراء اللازم لمنع الضرر الذي وقع عليه بسبب الأحداث الثورية، بتاريخ ٢ فبراير ١٨٨٤ م.
- (١٣٢) دار الوثائق القومية: مجلس النظار والوزراء، كود أرشيفي ٠٣٣١٥٣-٠٠٧٥٠، طلب الأشغال إعفاء مسيو "سانتيني" مستأجر التياترو الصغير من دفع مبلغ ٤٢، ٢٦٣ قرش متأخرة عليه، بتاريخ ١٨ ذي الحجة ١٣٠٢هـ — ٢٠ سبتمبر ١٨٨٥ م، وتمت موافقة اللجنة المالية بتاريخ ١١ نوفمبر ١٨٨٥ م.
- (١٣٣) دار الوثائق القومية: مجلس النظار والوزراء، كود أرشيفي ٠٣٣١٦٤-٠٠٧٥٠، مذكرة الأشغال بشأن إعفاء الموسيو "سانتيني" من دفع أجرة تياترو الأزبكية ١٨٨٧م، ترجمة مذكرة من نظارة الأشغال العمومية إلى رئاسة مجلس النظار نمرة ٥٥٤، بتاريخ ١٣ سبتمبر ١٨٨٧م، ص ٢.
- (١٣٤) دار الوثائق القومية: مجلس النظار والوزراء، كود أرشيفي ٠٣٣١٧٧-٠٠٧٥٠، ترجمة مذكرة من نظارة الأشغال العمومية إلى مجلس النظار بتاريخ ٩ يناير ١٨٨٩م نمرة ٧٧٧.
- (١٣٥) جريدة القاهرة: السنة الثانية، عدد ٤٧٥، في ١٠ يوليو ١٨٨٧م، ص ٢.
- (١٣٦) جريدة القاهرة: السنة الثانية، عدد ١٧٥، في ١٢ نوفمبر ١٨٨٧م، ص ٢، وعدد ٥٧٥، ١٦ نوفمبر ١٨٨٧م، ص ٢.
- (١٣٧) جريدة القاهرة: السنة الثالثة، عدد ٧٣٧، في ٢٨ مايو ١٨٨٨م، ص ٢.
- (١٣٨) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٣٨٦٤٧-٤٠٠٣، أوراق عن الموافقة على المساعدة المالية للمسيو "توني بارون" للمساهمة في عمل العروض لإحياء ليلة تياترو حديقة الأزبكية، القاهرة بتاريخ ١٢ مايو ١٨٩١م.
- (١٣٩) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٣٨٦٤٢-٤٠٠٣، بخصوص التصريح للمسيو "كريستيان" بتمثيل الروايات الكوميديّة بتياترو جنينة الأزبكية، القاهرة بتاريخ ٦ نوفمبر ١٨٩٩م.
- (١٤٠) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٣٨٦٤٩-٤٠٠٣، بخصوص التصريح للفرقة الفرنسية تحت إدارة "الدا السون" لإحياء ليال احتفالية بتياترو حديقة الأزبكية بداية من ١٥ أو ٢٠ أبريل ١٩٠١ م، القاهرة بتاريخ ١٦ فبراير ١٩٠١م.
- (١٤١) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٣٨٦٥١-٤٠٠٣، أوراق بخصوص التصريح للفرقة الكوميديّة الفرنسية تحت إدارة "جورج بيرج" بتياترو حديقة الأزبكية وبواسطة الجمعية الفنية المصرية بالإسكندرية، القاهرة بتاريخ ١١ يوليو ١٩٠٢م.
- (١٤٢) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٣٨٦٤٤-٤٠٠٣، بخصوص التصريح للفرقة الفرنسية بقيادة مسيو "لوط" بإحياء ما يقرب من ٢٠ إلى ٣٠ حفلة لإحيائها بتياترو الأزبكية ١٩٠٤ م، القاهرة بتاريخ ٢٣ فبراير ١٩٠٤م.

- (١٤٣) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٣٦٠٧٧-٤٠٠٣، طلب التصريح للمسيو "روني دليرن" لتقديم ستة أو سبعة عروض بتياترو حديقة الأزبكية، القاهرة بتاريخ ٧ أغسطس ١٩٠٥ م.
- (١٤٤) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٣٦٠٧٩-٤٠٠٣، أوراق بخصوص مجموعة من الإفادات ترى فيها النظارة لا مانع من مفاوضة الجوق الفرنسي للتمثيل، القاهرة بتاريخ ٢٠ أكتوبر ١٩٠٦ م، وخطاب رقم ٧٥ إلى المفتش "باستو" القاهرة بتاريخ ٢٢ أكتوبر ١٩٠٦ م.
- (١٤٥) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٣٦٠٨٢-٤٠٠٣، جوق "فريتيه" يطلب التمثيل في تياترو جنينة الأزبكية، القاهرة بتاريخ ٢٠ يونيو ١٩٠٦ م.
- (١٤٦) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٣٦٠٨٤-٤٠٠٣، أوراق بخصوص تصريح إلى المسيو جلانزى دور لوبلان" بالتشخيص على مسرح الأزبكية، مسودة من نظارة الأشغال بتاريخ ٢٩ يناير ١٩٠٧ م.
- (١٤٧) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٣٦٠٨٣-٤٠٠٣، بخصوص التصريح للمسيو "جلانزى" بالتشخيص ثلاثة أشهر باعتبار ثلاثة روايات في الجمعة، القاهرة بتاريخ ٢٥ مارس ١٩٠٩ م، وطلب من مدام "سانتينى" متعهدة مسرح الأزبكية بطلب تمديد العقد بتاريخ ٧ أغسطس ١٩٠٩ م.
- (١٤٨) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٣٦٠٨٨-٤٠٠٣، بخصوص طلب من الموسيو "هوجو ارديتى" بتمثيل ثلاثين أو خمسة وثلاثين رواية في تياترو جنينة الأزبكية، القاهرة بتاريخ ٦ مارس ١٩١٠ م.
- (١٤٩) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٣٨٦٤٨-٤٠٠٣، أوراق بخصوص التصريح للمسيو "فاسيل أرجليو بولو" مدير فرقة الروايات المؤثرة اليونانية لإحياء ليال احتفالية بتياترو حديقة الأزبكية، بتاريخ ١٢ ديسمبر ١٩٠٠ م وكود أرشيفي ٣٨٦٦٩-٤٠٠٣، بخصوص الجوق اليوناني الذي يمثل الروايات المحزنة، القاهرة بتاريخ ٢٨ يونيو ١٩٠٢ م.
- (١٥٠) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٣٨٦٦٠-٤٠٠٣، بخصوص طلب المسيو "لأنجادا" بإحياء أربعين ليلة في حديقة الأزبكية، القاهرة، بتاريخ ٢٣ أبريل ١٩٠٤ م.
- (١٥١) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٣٦٠٨٠-٤٠٠٣، بخصوص التصريح إلى الجوق اليوناني الوطنى بالتمثيل في تياترو وجنينة الأزبكية، القاهرة بتاريخ ٦ نوفمبر ١٩٠٥ م.

(١٥٢) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، ٠٣٨٦٤٣-٤٠٠٣، بخصوص التصريح للمسئو "باروني" لإحياء ليلة مساء الأحد ٢٨ فبراير ١٩٠٠م، القاهرة بتاريخ ٢٧ فبراير ١٩٠٠م.

(١٥٣) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٣٨٦٥٦-٤٠٠٣، التصريح بتمثيل ٦٠ رواية باللغة الإيطالية بتياترو حديقة الأزبكية، بتاريخ ٢٤ فبراير ١٩٠٢م.

(١٥٤) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٣٨٦٦٣-٤٠٠٣، بخصوص التصريح للمسئو "بارنارى كوثاليانوس" لإحياء ثلاثة ليال بتياترو حديقة الأزبكية، القاهرة بتاريخ ٨ مارس ١٩٠٤م.

(١٥٥) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٣٨٦٥٧-٤٠٠٣، بخصوص تصريح التصريح لفرقة "زيتو" الإنجليزية لتمثيل ما يقرب من ٢٠ عرض مسرحي بتياترو حديقة الأزبكية، القاهرة بتاريخ ٩ ديسمبر ١٨٩٩م.

(١٥٦) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٣٨٦٦٨-٤٠٠٣، بخصوص التصريح للفرقة الإنجليزية بقيادة المسئو "باندمان" بتمثيل أربعة روايات أسبوعياً بتياترو حديقة الأزبكية، خطاب "باندنام" فندق قصر إدين بتاريخ ٥ فبراير ١٩٠٠م، وبرقية مدام "سانتينى" إلى "بيرى Perry" مدير عام المدن والمباني الأميرية، القاهرة بتاريخ ٣٠ ديسمبر ١٨٩٩م.

(١٥٧) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٣٨٦٣٣-٤٠٠٣، أوراق عن إعطاء التصريح لمدير الفرقة الأرمنية لتشخيص رواية بالرومانية بتياترو حديقة الأزبكية، خطاب من مدير الفرقة "ه-غاريجيان" إلى مدام "سانتينى" الإسكندرية بتاريخ ١٥ ديسمبر ١٩٠٣م.

(١٥٨) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٣٦٠٧٢-٤٠٠٣، بخصوص طلب من المسئو "جورج مليدس" بتشخيص ٤ أو ٥ ليال في تياترو حديقة الأزبكية، القاهرة بتاريخ ٢٧ يناير ١٩٠٥م.

(١٥٩) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٣٨٦٣١-٤٠٠٣، بخصوص التصريح للمسئو "ليونداى" للتشخيص على تياترو حديقة الأزبكية بالقطط والكلاّب، القاهرة بتاريخ ٢٣ ديسمبر ١٩٠٣م، وتكرر الطلب في ٢٨ أكتوبر ١٩٠٥م.

(١٦٠) دار الوثائق القومية: المعية السنية عربي، فيلم ٢٧، بتاريخ ٢٤ محرم ١٢٨٦هـ / ٥ مايو ١٨٦٩م، نمرة ٩٥٥، عمود ٢٨، ص ١٠٠.

(١٦١) مجلة وادي النيل: السنة الثالثة، عدد ٢٥، في ١٥ أكتوبر ١٨٦٩م، ص ٧٨٤.

(١٦٢) مجلة وادي النيل: السنة الثالثة، عدد ٣٢، في ٣ ديسمبر ١٨٦٩م، ص ٩٧٢.



- (١٦٣) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي، الكود الأرشيفي ٥٠١٣-٠٠٣٥١٥، إدارة التياترات الخديوية، خطاب "درانيت بك" إلى "تيودور رانسى" القاهرة بتاريخ ٢٦ ديسمبر ١٨٦٩م، ص ٦-١/٦.
- (١٦٤) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي، كود أرشيفي ٥٠١٣-٠٠٣٥١٧، خطاب "درانيت بك" باريس بتاريخ ٢٤ يونيو ١٨٧٠م.
- (١٦٥) دار الوثائق القومية: محافظة مصر، كود أرشيفي ٢٠٠٢-٠٠٠٧٦٢، إلى ملاحظ التياترات إفادة واردة من مسيو "تران" رقم ٧ مايو ١٨٧٢م، نمرة ٣٩٣٨٥، ص ١٤٥.
- (١٦٦) نفس المصدر، إلى مسيو "بورن" محاسبجى التياترات، بتاريخ ٣ ربيع ١٢٨٩ هـ / ٨ مايو ١٨٧٢م، ص ١٤٨.
- (١٦٧) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي، كود أرشيفي ٥٠١٣-٠٠٣٥١٥، المصدر السابق، موافقة "كولنتى بك" رئيس لجنة البلدية على إقامة مسرح خشبي بميدان القائد إبراهيم، الإسكندرية بتاريخ ٢١ أبريل ١٨٦٩م، للمزيد انظر ملحق رقم (٣).
- (١٦٨) دار الوثائق القومية: المعية السنية عربي، فيلم ٢٧، بتاريخ ٢٤ محرم ١٢٨٦ هـ / ٥ مايو ١٨٦٩م، ص ١٠٠.
- (١٦٩) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي، كود أرشيفي ٥٠١٣-٠٠٣٥١٥، المصدر السابق، تقرير "درانيت Draneht" عن موعد افتتاح الأيديروم، القاهرة بتاريخ ٢٥ ديسمبر ١٨٦٩م، ص ٢.
- (١٧٠) دار الوثائق القومية: محافظة مصر، كود أرشيفي ٢٠٠٢-٠٠٠٧٢٧، صادر إلى ملاحظ التياترات بتاريخ ١٨ ذي الحجة ١٢٩٣ هـ / ٣ يناير ١٨٧٧م، ص ٧، و ٢٠٠٢-٠٠١٠٦٧، إلى مدير التياترات، بتاريخ ١٠ محرم ١٢٩٤ هـ / ٢٤ يناير ١٨٧٧م، ص ٦٤.
- (١٧١) أحمد شمس الدين الحجاجي: المرجع السابق، ص ١٥.
- (\*) مسرح "زيزينيا Zizinia" يعد من أشهر المسارح في مصر والذي شهد أمجاد كل الفرق الاجنبية والعربية، ومن المعالم الشهيرة في مدينة الإسكندرية بناء المهندس افسكانى مهندس دار الأوبرا الخديوية لحساب الكونت اليوناني "دى زيزينيا" الذى كان يعمل تاجرًا للقطن وقنصلًا لبلجيكا في الإسكندرية، وقد بناه في عهد سعيد باشا، ومسرح زيزينيا كان يعد من أجمل المسارح آنذاك حيث كانت تغطيه الزخارف البارزة التي تم إعدادها في مصنع اندريا بوني بمدينة ميلانو الإيطالية، أما قاعته فكانت تتسع لألفي شخص وقد آلت ملكيته بعد وفاة الكونت "زيزينيا" عام ١٨٦٨م إلى بنك الانجلو ايجبسيان بالإسكندرية، واستمر الاهتمام به من قبل كبار الشخصيات مثل الأمير طوسون والأمير يوسف كمال وقد أُجريت له عدة إصلاحات عام ١٨٨٢ م ثم تم هدمه عقب الحرب العالمية الأولى، وأعيد بنائه باسم

مسرح سيد درويش؛ صالح عبدون: المرجع السابق، ص ٤٩، وكمال الدين حسين: المرجع السابق، ص ٥٦.

- (١٧٢) جريدة الأهرام: السنة الثامنة، عدد ١٨٥٠، في ٢٤ يناير ١٨٨٤ م، ص ٣.
- (١٧٣) جريدة لسان العرب: السنة الأولى، العدد ٧٧، في ٢٩ أكتوبر ١٨٩٤ م، ص ٢.
- (١٧٤) جريدة الآمال: السنة الأولى: عدد ٣٢، في ٢٧ مارس ١٨٩٩ م، ص ٢.
- (١٧٥) جريدة الرقيب: السنة الأولى، عدد ٣٨، في ١ أكتوبر ١٨٩٨ م، ص ٣٠٤.
- (١٧٦) جريدة الجوائب المصرية: السنة الأولى، عدد ٢٢٢، في ٢٧ أكتوبر ١٩٠٣ م، ص ١.
- (١٧٧) جريدة وادي النيل: السنة الثانية، عدد ٥٣٠، في ١٨ يناير ١٩١٠ م، ص ٢.
- (١٧٨) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٤٠٠٣-٠٣٧٨٤٧، و ٤٠٠٣-٠٣٧٨٢٠، و ٤٠٠٣-٠٣٧٢٣٦، و ٤٠٠٣-٠٣٧٢٣٤، و ٤٠٠٣-٠٣٧٢٣٣، و ٤٠٠٣-٠٣٧٨١٩، و ٤٠٠٣-٠٣٣٨٠٣، ص ٦، و ٤٠٠٣-٠٢٣٨٠٧، و ٤٠٠٣-٠٢٣٨١٢.
- (١٧٩) دار الوثائق القومية: ديوان المعية السنية عربي، فيلم ٢٠، ص ٢.
- (١٨٠) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٤٠٠٣-٠٣٨٦٥٩.
- (١٨١) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٤٠٠٣-٠٣٦٠٦٩.
- (١٨٢) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٤٠٠٣-٠٣٦٠٨٦، و ٤٠٠٣-٠٣٨٦٣٤.
- (١٨٣) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٤٠٠٣-٠٣٨٦٦١.
- (١٨٤) جريدة المشير، السنة الثانية، عدد ١٩، في ١٨ يناير ١٨٩٦، ص ٥٩٦.
- (١٨٥) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٤٠٠٣-٠٣٨٦٦١، وجريدة المحروسة، السنة الثانية، عدد ١٨٠، في ١١ أبريل ١٨٨١، ص ٦٣٧.
- (١٨٦) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٤٠٠٣-٠٢٣١٧٣، و ٤٠٠٣-٠٢٣٨٠٦، ص ٥.
- (١٨٧) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٤٠٠٣-٠٣٧٨٠٥.
- (١٨٨) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٤٠٠٣-٠٢٣٨٠٦، ص ٤.
- (١٨٩) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٤٠٠٣-٠١٤٤٣٦، خطابات مرسله من القس الارشميندريث خريسطفور جبارة إلى ناظر الأشغال العمومية بشأن طلبه الخاص بإلقاء خطاب ديني بدار الأوبرا الخديوية، القاهرة بتاريخ ٢٩ فبراير ١٨٩٦ م، ١١ مارس ١٨٩٦ م، ٨ مارس ١٨٩٦ م، و ١٩ أبريل ١٨٩٦ م.

## الفصل الثاني

### خلفاء مارون النقاش في مصر

كانت فرق الشوام المسرحية بمثابة حجر الأساس في تأسيس المسرح المصري بمعايير الحداثة، بالرغم من وجود عدة مبادرات ومشروعات سبقت مجيئهم، وقد اتسمت هذه المبادرات بالفردية أي أنها لم تكن برعاية الدولة ولا تشجيعها، ولم تكن ذي طابع تنظيمي، ولعل أهمها ترجمات محمد عثمان جلال، ومشروع المسرح الوطني الذي قدمه لويس فاروجيه ومحمد أنسي عام ١٨٧٢م، بالإضافة إلى الجهود التي قام بها بعض أفراد عائلة قطاوي لإنشاء مسرح وطني في مصر. أما تفاصيل تلك المبادرات المهمة فهي كالتالي:

#### أولاً - ترجمات محمد عثمان جلال

محمد عثمان جلال (١٨٢٨-١٨٩٨) من مواليد بني سويف، وصفه الراجعي بأنه "واضع أساس القصة الحديثة في الأدب المصري" تخرج من مدرسة القصر العيني، ثم أكمل دراسته بمدرسة الألسن، وتعلم على يد رفاعة رافع الطهطاوي لم كان لديه من ميول لدراسة الفنون والأدب والشعر. اهتم بترجمة الأعمال الأدبية الأوروبية إلى اللغة العربية، كان أولها كتاب باسم "العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ"، ورواية "بول وفرجينى" وكتاب "التحفة السنية في لغتي العرب والفرنساوية"، وكذلك "الأمانى والمنية في حديث قبول ورود الجنة"<sup>(١)</sup> وكلها مأخوذة من الأدب الفرنسي.

أما أول الإشارات الخاصة بالروايات التي ترجمها، وتم تمثيلها بدار الأوبرا الخديوية فقد رصدتها مجلة وادي النيل في عددها الصادر ١٤ نوفمبر ١٨٧٠م وكانا مسرحيتين الأولى باسم "مزين شاويلا" وهى مسرحية تشبه مسرحية حلاق بغداد المستوحاة من قصص التراث "ألف ليلة وليلة" وتم تمثيلها في ١٠ نوفمبر من

نفس العام، أما المسرحية الثانية فكانت باسم "لابادوسيت" وهي كما وصفتها المجلة: "من نوع الألعاب التياترية الأفرنكية المعروفة عندهم باسم (باليت) وهو نوع من الرقص على نغمات الموسيقى تتخلله حركات وإشارات وكلام بالرمز والإيماء"<sup>(٢)</sup>.

جدير بالذكر أن المجلة لم تؤكد أن محمد عثمان جلال هو من قام بترجمة تلك المسرحيتين حيث استخدمت لفظ "الظاهر" مما يوقعنا في موضع الشك، فقالت: "وتصفحنا قطعتي التياترو المترجمتين من أصلهما باللغة الإيطالية... والظاهر أن الذي ترجمهما هو حضرة أخينا الفاضل محمد عثمان جلال أفندي المترجم الآن بديوان الجهادية، وأما ما قيل ضمن مكتوب مأمور الضبطية من أن العمدة الفاضل السيد إبراهيم المويلحي صرف ماله وأفكاره في ترجمة وطبع ألعاب التياترات لقصد اطلاع أبناء الوطن على هذا الأمر البديع الحسن"<sup>(٣)</sup>، إذاً من صاحب الترجمة، هل محمد عثمان أم إبراهيم المويلحي؟<sup>(\*)</sup>، ويُرجح أنها لمحمد عثمان وبتمويل مالي من إبراهيم المويلحي خاصة أن المجلة لم تنفي ذلك في أعدادها التالية.

وفي العام ١٨٧١م استعد محمد جلال لإصدار كتاب باسم "النكات وباب التياترات" تضمّن عدة مسرحيات مكتوبة باللهجة العامية، بغرض نشرها حلقات مسلسل في مجلة روضة المدارس، إلا أن ذلك الكتاب قد توقف، ولم تُنشر منه سوى مسرحية "الفخ المنصوب للحكيم المغصوب" ويُرجح أن سبب التوقف هو الحساسية الاجتماعية والتربوية من صياغتها المكتوبة باللهجة العامية، إضافة إلى سياقها الموضوعي الخاص بمشكلات العلاقة الزوجية<sup>(٤)</sup>.

وقد قام محمد عثمان بتمصير عدة روايات فرنسية منها رواية "ترتوف" للروائي الشهير "موليير" وأعاد تسميتها بـ "الشيخ متلوف"<sup>(٥)</sup>، ثم صدر له عدة كتب منها "الأربع روايات من نخب التياترات" وكان الأربع روايات: "الشيخ متلوف، والنساء العالمات، ومدرسة الأزواج، ومدرسة النساء"<sup>(٦)</sup>.

وقد صدر له الكتاب الثالث عام ١٨٩٣م باسم "الروايات المفيدة في علم التراجيدة" احتوى ثلاث مسرحيات هم "استير" و"أفيجينيا" و"الإسكندر الأكبر"، ثم

الكتاب الرابع الذي تضمن مسرحية "الثقلاء"، وكانت آخر إسهاماته مسرحية "المخدمين" التي طُبعت عام ١٩٠٤م<sup>(٧)</sup>.

ومن الترجمات المهمة أيضًا تلك الترجمة التي قام بها أبو السعود أفندي لمسرحية "عايدة" كما سبقت الإشارة في الفصل الأول، كذلك الترجمة التي قام بها رفاعة الطهطاوي لمسرحية "هيلين الجميلة" و"تيليماك" وإن كانت الأخيرة تُرجمت لغرض تعليمي<sup>(٨)</sup>.

### ثانيًا- مشاركة عائلة قطاوي<sup>(\*)</sup> في عمل بعض العروض المسرحية

في تقرير مهم جدًا مُرسل من المخبر "z" إلى مفتش البوليس بالقاهرة السيد "ناردى" Nardi بتاريخ ٢٧ يناير ١٨٧١م ذكر في أول سطره أن سكان القاهرة لديهم رغبة شديدة في امتلاك مسرح يتناسب مع لغتهم وعاداتهم ولهجتهم في الحديث، ثم ذكر التقرير عرض مسرحية "الإسكندر في الهند" التي قام بها بعض الشباب إلا أن العرض لم يحقق نجاحًا لكون هؤلاء الشباب من الهواه غير المدربين على العروض المسرحية، ولافتقادهم المعرفة الكافية والخبرة اللازمة، وبحسب التقرير فقد اقتصر وعيهم الفني على قراءة بعض المسرحيات المترجمة إلى اللغة العربية المنشورة بالمجلات التي كانت تهتم بالمسرح.

كما أكد التقرير على زيادة الشوام في فن المسرح بالتنويه إلى أن ما شجع المصريين على إنشاء مسرح وطني هي تلك المسرحيات التي ألفها أحد السوريين، وطُبعت ونُشرت باللغة العربية في عدة نسخ، ثم عُرضت على مسارح بيروت، ولكن لم يذكر كاتب التقرير اسم مؤلف تلك المسرحيات، ونرجح أن المقصود به مارون النقاش، إلى أن اللافت للنظر في ذلك التقرير هو ما ذكره هذا المخبر من اعتقاد ما يشبه مؤتمراً أو اجتماعاً للمسارح العربية في فندق يُسمى "الشرق" العام ١٨٧٠م<sup>(٩)</sup>.

وقد جاء بالتقرير أن بعض أفراد عائلة قطاوي الأثرياء هم الذين مولوا هذه العروض المسرحية على حسابهم الخاص، وشجعوا الشباب الهواه الذين قاموا بالتمثيل، ومن العروض المسرحية التي قدموها؛ "دون جوان" و"المهد" و"حلاق اشبيلية".

وبناء على ذلك اقترح كاتب التقرير ضرورة إقامة مسرح عربي، موضحاً أهم الصعوبات التي قد تواجهه، وإمكانية حلها، وقد أوجزها في نقطتين:

١- عدم وجود أشخاص لديهم القدرة والخبرة الكافية لتكوين فرقة على دراية بفن المسرح، فاقترح الاستعانة بفنانين من سوريا.

٢- عدم وجود نصوص يمكن تقديمها دون مواجهة مسألة الملكية الفكرية لتلك النصوص في ظل الافتقاد إلى مؤلفين محترفين لديهم القدرة على ابتكار روايات جديدة يمكن تقديمها، والذي يسترعى الانتباه أنه شدد على أهمية نجاح ذلك المشروع الذي وصفه بالحضاري الأخلاقي، مؤكداً أنه من شأنه النهوض بالمجتمع، لاسيما بسكان القاهرة؛ لأنهم سيتقلون من أماكن الرقص الخليعة إلى مكان يرتقي بهم أخلاقياً ويوقظ الفضائل المدنية التي تشرف الأمة حسب وصفه<sup>(١١)</sup>.

### ثالثاً- مشروع محمد أنسى ولويس فاروجيه من أجل إنشاء مسرح وطني

ومحمد أنسى هو ابن أبو السعود أفندي محرر جريدة وادي النيل أولى الدوريات التي اهتمت بفن المسرح، أما لويس فاروجيه هو أحد معلمي مدرسة الفنون والصنائع، وقد تقدما الطرفان بمشروع إنشاء مسرح وطني يختلف شكلاً وموضوعاً عن المسرح الأوروبي في مصر من خلال تأسيس مدرسة لتعليم الطلاب أسس وقواعد ونظريات فن الموسيقى والإنشاد والأدب العربي وتدريبهم، وتزويد تلك المدرسة بمكتبة أدبية ومسرح، وجهاز إداري، وخبراء أكفاء مهمتهم انتقاء الطلاب المتميزين في فنون التمثيل والغناء والتأليف، كل ذلك بميزانية قُدرت بـ ١١٥ ألف فرنكاً في العام<sup>(١٢)</sup>، وهو ما يُعد مبلغاً زهيداً مقارنةً بميزانيات الفرق الأجنبية كما أُشير إليه في الفصل السابق.

ومن سياق نص مذكرة الطلب نكتشف أن كاتبه هو لويس فاروجيه، وبإسلوب ينم عن وعي فني خاص، وفكر فلسفي راق يدرك جمال الفنون كوسيلة لمتعة الإنسان وتكوينه النفسي، يقول في وصف المسرح: "أنه بانوراما حية للمأثورات الإنسانية، ومعبد يلتقي فيه عاشقو الفنون الجميلة، إنه المعبد المقدس للعظماء...

كل الأمم لديها هذا النوع من التربية الشعبية التي تمتع الجميع... الأغنياء والفقراء... إنه المدرسة الساحرة التي تهذب طباعنا الفظة".

وفي أسلوب يجمع ما بين الاستنكار المضمّر والرجاء حث فاروجيه الخديو إسماعيل على ضرورة قبول المشروع وتشجيعه وألا يستبعد الشعب المصري من "وليمة كرمه" على حد تعبيره، طامعاً ولو بتخصيص قاعة صغيرة بجانب المسرح الكوميدي تكون مقر الفرقة المصرية، مؤكداً على أن ذلك المسرح الوطني الذي يصبو إليه سيظل تحت إمرة الخديو وتحت إشراف درانيت.

وبالرغم من ذلك لم يلق المشروع اهتماماً؛ وهو ما تبين من خطاب "درانيت" إلى خيرى باشا قال فيه: "أرسل لكم طيه مشروع المسرح العربي الذي أعده السيد أنسي والسيد فاروجيا، حدثت صاحب السمو عنه عدة مرات ولم يعطى حتى الآن أي رد في هذا الموضوع علماً باهتمامكم بمشروع هؤلاء السادة، أرجو منكم أن تتكرموا بعرضه مرة ثانية على صاحب السمو عندما تترأوا الوقت المناسب" (١٢).

ونرى لو كان نُفذ ذلك المشروع لكان تغييراً حقيقياً في تاريخ المسرح المصري، وعجل من نهضته وتطوره مبكراً، لاسيما أن صاحبي المشروع كان لديهم الوعي الكافي الذي يسمح بإنشاء مسرح محلي على القواعد والمعايير النموذجية بدلاً من العمل به بشكل اعتباطي، كما أنهما كانا متجاوزين للمفاهيم الاجتماعية التي كانت تحرم عمل المرأة لاسيما بالتمثيل إذ كان ضمن خطتهما الاستعانة بست فتيات وتدريبهن بشكل محترف، غير أنهما كانا مهتمين بالبناء الثقافي والفكري واللغوي للتلاميذ الذين كان مزيج اختيارهم ككوادر مسرحية، أيضاً كانا على وعي بالفروق الفنية الفاصلة بين أنواع العروض (درامية - ميلودرامية - فودفيل - أوبرا - أوبريت) وهكذا، وألا يجب إدخال الألحان والأغنيات إلا في نوعها المسرحي المناسب وهو ما أدركته الفرق المحلية متأخراً.

ولو كان تم هذا المشروع لساهم في انتعاش حركة الترجمة الأدبية وبدء إرهاصات التأليف المسرحي المحلي بشكل مبكر، وهو ما لم يحدث في إشارة واضحة إلى مدى الظلم والتعسف الذي لاقاه المصريين في سبيل إقامة مسرح وطني محلي يعبر عن أفكارهم ويعكس تطلعاتهم في مقابل احتكار شبه تام

للأجانب على كل مقدرات مصر المادية والمعنوية، إلا أن الترحيب بالفرق الشامية ومجيئها إلى مصر والسماح لها بدخول المسارح الخديوية كان حدثاً مهماً حتى وإن كان ترحيباً اضطرارياً.

ولم يُسمح للفرق الشامية بتقديم عروضها على المسارح الخديوية إلا بعد انتهاء الفرق الأوروبية من مواسمها المتعاقدة عليها، كذلك لم تكن إلا ليالٍ محدودة ولم تتعاقد على مواسم كاملة إلا في حالات استثنائية بعد دخول المسارح الخديوية في منحنى الإفلاس والتدهور ورفض الفرق الأوروبية الشهيرة المجيء إلى مصر، لذلك كانت الفرق الشامية إحدى البدائل ونقطة تحول كبرى في تاريخ المسرح المصري؛ إذ جعلته واقعاً وانتقلت به من المشروعات النظرية والترجمات إلى عمل واقعي حيوي.

## رابعاً- الفرق الشامية الكبرى

### ١- فرقة سليم النقاش

وقد أجمعت الدراسات التاريخية وأكدت عليها الوثائق أن فرقة سليم النقاش هي أول فرقة عربية تصل مصر في ديسمبر عام ١٨٧٦م، وقد سبق هذا المجيء زيارته في أوائل عام ١٨٧٥م لحضور عرض أوبرا عايدة باللغة الإيطالية بدار الأوبرا الخديوية، ومن خلالها التقى بالخديو إسماعيل وعرض عليه تعريبها بعدما لاحظ شغفه بها، ولم يتوان في تنفيذ فكرته إذ قام بتعريب مسرحية عايدة وطبعها فور رجوعه إلى بيروت ثم أهداها إلى الخديو<sup>(١٣)</sup>.

وفي العام ١٨٦٨م قام بتعريب الرواية التراجيدية "مي وهوراس" ثم طبعها العام ١٨٧٥، وجدير بالذكر أن كل الروايات التي كانت تُعرب وتُنقل من اللغات الأوروبية إلى العربية كان لابد من تزويدها بأبيات من الشعر كي توافق الذوق العربي الذي كان يميل إلى الشعر والغناء أكثر من أي فن آخر، كما كان لابد من وضع مقدمات للروايات يشرح فيها المعرب بعض دروس فن التمثيل ومناهجه<sup>(١٤)</sup>.

بالعودة إلى سليم النقاش نجده أنه شخص اتسم بالذكاء إذ استغل كل إمكانياته ومهاراته الاجتماعية للحصول على موافقة مجيء فرقته إلى مصر؛ ويظهر ذلك من أسلوب الإطراء والتمجيد لشخص الخديو إسماعيل في افتتاحية كُلٍّ من



مسرحية "عايدة" و"مي"، وإهدائه الأخيرة للخواجة أنطونيادس أحد الأجانب المشهورين المقيمين في الإسكندرية؛ ليجد من يعضده ويقف بجانبه لِمَ كان للأجانب من حظوة واهتمام لدى الخديو، ثم الاعتماد على مسألة النسب المرتبط بعمة مارون النقاش المعروف بأنه صاحب الريادة المسرحية في العالم العربي.

وقد اهتمت الصحافة بأخبار الفرقة منذ البداية وساندتها، ومنها مجلة "الجنان" اللبنانية التي اهتمت بنقل استعدادات مجيئها إلى مصر في خريف عام ١٨٧٥م، ومن خلالها نعلم أن عدد ممثلي الفرقة سبعة عشر، ومن المسرحيات التي تدربوا عليها في بيروت "عايدة"، و"البخيل" لموليير Molière<sup>(١٥)</sup>.

كما أفردت مجلة "الجنان" لسليم النقاش مقال تفصيلي بعنوان "فوائد الروايات أو التياترات" شرح فيه أهمية فن المسرح للمجتمع كمرآة عاكسة لكل أحواله، وكيف كان أداة للإصلاح والتنوير في المجتمع الأوروبي؟ كما حدد سليم النقاش الإطار والمحاوِر الأساسية لفرقة وفنه الذي سيقدمه في مصر مشيراً إلى مدى التطور الذي وصلت إليه أوروبا في فن التمثيل بسبب الخبرة عبر سنوات طويلة من الزمن، بالإضافة إلى النفقات الكبيرة التي تُنفق عليه وفي سبيله<sup>(١٦)</sup>.

كان سليم مؤمناً ولديه الثقة في أن الروايات العربية سيكون لها مذاقاً خاص وأفضل بكثير عندما تُعرض على الجمهور العربي والمصري؛ لأنها الأنسب من حيث العادات والتقاليد، كما ألزم نفسه بتقديم مسرحيات تتفق في المقام الأول مع الذوق المصري في إطار لغة عربية فصحي مخففة تناسب اللهجة المصرية العامية، مع الاهتمام بالغناء والفكاهات الأدبية<sup>(١٧)</sup>.

ومن الشائع في كافة الدراسات التي أرخت لفرقة سليم النقاش، أنها كانت ستمثل في دار الأوبرا، ولكن الصحيح أن الاتفاق كان على التمثيل بالمسرح الكوميدي الفرنسي، لمدة ٤٥ يوماً بدايةً من أول سبتمبر عام ١٨٧٥ م إلى ١٥ أكتوبر، إلا أن انتشار مرض الكوليرا في سوريا وتعطل الموانئ حال بين مجيء الفرقة إلى مصر وثبوت التعاقد، ولذلك صرفت "إدارة التياترات" النظر عن طلب سليم خاصة بعد أن أرسل اعتذاره لاستحالة مجيئه إلى القاهرة، بالإضافة إلى وصول الفرقة الأوروبية المتعاقد معها للمسرح الكوميدي<sup>(١٨)</sup>.

وقد ضاعت علي سليم النقاش تلك الفرصة السانحة، فاستمر في سوريا وقامت فرقته بتمثيل مسرحية "البخيل" و"مي" بقاعة تمثيل أنشأها "بطرس تيان" أحد وجهاء لبنان<sup>(١٩)</sup> حتى وردت أول إشارة إخبارية عن مجيء فرقة سليم النقاش إلى مصر في جريدة الأهرام التي ذكرت أن الفرقة قد وصلت إلى مدينة الإسكندرية وقدمت عروضها على مسرح زيزينيا<sup>(٢٠)</sup>.

كان من الطبيعي أن تهتم جريدة الأهرام التي أسسها الأخوين اللبنانيين بشارة وسليم تقلا في ديسمبر عام ١٨٧٥ م، بالإعلان عن نشاط الفرقة بصفتها فرقة لبنانية، وأن ترصد تنقلاتها ومواعيدها وحث الناس على متابعة وحضور عروضها التي كان أولها مسرحية "هارون الرشيد"<sup>(٢١)</sup>، ثم رواية "الحسود السليط"، كما كتب الشيخ محمد عبده فقرة عن سليم واصفاً إياه "بحضرة الشاب النبيه الجليل والذكي" وأن مجيئه إلى مصر أحد المظاهر الحضارية التي تُحسب للخديو إسماعيل<sup>(٢٢)</sup>، وتلك كانت لفظة مهمة من رجل دين يتحدث عن الفن وممثليه بوصفه مظهر حضاري.

وقد توالى عروض الفرقة على مسرح زيزينيا بالإسكندرية وتنوعت ما بين هزلي وتراجيدي<sup>(٢٣)</sup>، وكان معظمها الروايات الفرنسية التي عربها مارون النقاش، إضافةً إلى مسرحيات "مي" و"الكذوب" و"عايدة"<sup>(٢٤)</sup>.

جدير بالذكر أن الأديب السوري أديب إسحاق، كان ضمن فرقة سليم النقاش إلا أن هذه الفرقة لم تُعمر طويلاً، ولم يتعد عمرها الثلاثة أشهر، إذ قال بطرس شلفون مدرب الفرقة الموسيقي: "أن سليم النقاش وأديب إسحاق جاءا إلى الإسكندرية سنة ١٨٧٦ م، وكان يومئذ فيها، فدعاه سليم إلى تعليم الفرقة فن التلحين على الأنغام المصرية فعلمهم ثلاثة أشهر مجاناً ثم تركا التمثيل ليوسف الخياط واتجها إلى الصحافة وأصدرا جريدة التجارة"<sup>(٢٥)</sup>.

## ٢- فرقة يوسف الخياط

وقد استطاع يوسف الخياط أن يكمل مسار الفرق الشامية، ساعده في ذلك أنه كان أحد ممثلي فرقة سليم، وذلك ما يفسر تضارب المعلومات التاريخية الخاصة بريادة الفرق السورية الأولى في مصر، حيث ذكرت مجلة الشتاء العام ١٩٠٦ م أن

أول من أدخل فن التمثيل العربي في مصر هو يوسف الخياط، وكانت أول عروضه المسرحية "البخيل" و"أبو الحسن المغفل" وإنما سلبه سليم الأولوية كونه مؤلف وكاتب، ولأن الروايات التمثيلية كانت حتى ذلك العهد من تأليف النقاشين<sup>(٢٦)</sup>، ولكن الحقيقة لم يتم العثور على أي مصدر آخر يؤكد تلك المعلومة.

أما النشاط الأول لفرقة يوسف خياط كان تمثيل مسرحية "صنع الجميل" على مسرح زيزينيا في ٢٩ سبتمبر ١٨٧٧ م<sup>(٢٧)</sup>، ثم نجد أن معظم الدراسات التاريخية التي رصدت تاريخ فرقة يوسف الخياط في مصر، ذكرت أن الفرقة جاءت إلى القاهرة في مطلع العام ١٨٧٩ م، وأن أول رواية قامت بتمثيلها هي رواية "الظلم" التي تسببت في طرد الفرقة من مصر؛ لأنها أثارت سخط الخديو إسماعيل ظناً منه أنها تنتقد حكمه، وأنه المقصود بالظلم<sup>(٢٨)</sup>.

إلا أن هذه المعلومات خاطئة تماماً؛ لأن الفرقة انتقلت إلى القاهرة في مطلع العام ١٨٧٨ م، وقد نقلت أخبارها جريدة مصر التي أكدت على أن الخديو كان دائم الحضور لعروض الفرقة، كما أعجبه مستواها الفني وأداء ممثليها<sup>(٢٩)</sup>، ولكن لم توضح على أي المسارح تم التمثيل، ويُرجح أنه كان مسرح الكوميدي الفرنسي.

وقد عادت فرقة يوسف الخياط إلى الإسكندرية بعد الانتهاء من تقديم عروضها بالقاهرة، وقامت بالتمثيل على مسرح زيزينيا، ومن المسرحيات التي قدمتها "الجبان" وهي رواية كوميدية مكونة من ثلاثة فصول اختتمت بها الموسم الصيفي<sup>(٣٠)</sup>، ثم عادت إلى القاهرة في الموسم الشتوي، وقامت بتمثيل رواية "الإخوة المتحاربين"<sup>(٣١)</sup>.

وكان الحدث الأهم في تاريخ الفرقة حصول يوسف الخياط في ١٩ ديسمبر ١٨٧٨ على امتياز استغلال المسرح الكوميدي الفرنسي لمدة أربعة أشهر بدأت في الأول من يناير عام ١٨٧٩ م حتى الثلاثين من أبريل ١٨٧٩ م، بواقع ثلاثة عروض أسبوعياً<sup>(٣٢)</sup>، وذلك ما أكدته جريدة التجارة في ٢٣ نوفمبر ١٨٧٨ م؛ حيث ذكرت حصول الخياط على تصريح الموافقة بالتمثيل على المسرح الكوميدي بشرط تقديم ثلاث روايات على سبيل الاختبار لقياس مستوى أداء الفرقة، كما تبين أن

الخياط بالفعل سافر إلى سوريا في نهاية العام ١٨٧٨ م، ولكن لم يكن طريداً وإنما سافر على نية عودته مرة أخرى إلى مصر<sup>(٣٣)</sup>.

وقد افتتحت الفرقة برنامجها التمثيلي برواية "هارون الرشيد" التي حضرها الخديو إسماعيل وكثير من الأعيان والصفوة<sup>(٣٤)</sup>، ونالت إعجابهم، واستحوذت على قدر من اهتمام الخديو بدليل تكرار حضوره وبمعيته كبار الموظفين ورجال الدولة<sup>(٣٥)</sup>، وهو اهتمام اضطراري فرضته الظروف التي تعرضت لها المسارح مع الأزمة المالية كما سبق توضيحه.

أما مسرحية "الظلم" المثار حولها الجدل قد مثلتها الفرقة في ٩ فبراير ١٨٧٩ م<sup>(٣٦)</sup> وهي رواية كتبها سليم النقاش، وطُبعت في العام ١٨٩٢ م، وهي رواية اجتماعية كلاسيكية تحكى علاقة عاطفية بين فتاة تسمى "اسما" وشاب يدعى "سليم"، ولكن "إسكندر" الذي يُعتقد بأنه ابن الملك يتدخل بينهما طمعاً في "اسما" ثم يدور الصراع ما بين الشخصيات حتى تُكتشف الحقيقة بأن "إسكندر" هذا لم يكن ابن الملك الحقيقي، وأنه أُستبدل بواسطة المُرْضعة، ويتدخل الملك في النهاية لتحقيق العدل وتقبيح الظلم الذي فعله إسكندر<sup>(٣٧)</sup>، وموضوع المسرحية في حد ذاته يُعد دليلاً على عدم طرد الفرقة كما هو شائع؛ لأن الملك يتصف فيها بالعدل حتى أنه استقبح ظلم أقرب الأقربين إليه وهو "إسكندر" الذي كان يعتقد أنه ابنه قبل اكتشاف الحقيقة.

أما ما ينفي تماماً طرد الفرقة من مصر هو استمرار نشاطها وتقديمها مسرحية "الخل الوفي" في فبراير ١٨٧٩، ولكنها اضطرت إلى إنهاء الموسم في ٩ مارس ١٨٧٩ م، بتمثيل رواية "مي وهوراس" لاضطراب الأمن في القاهرة نظراً لانتشار مظاهرات الضباط المصريين واعتصامهم أمام ديوان المالية لتأخر صرف رواتبهم<sup>(٣٨)</sup>، فسافرت الفرقة إلى الإسكندرية واستأنفت تقديم عروضها على مسرح زيزينيا<sup>(٣٩)</sup>.

إن بعض الدراسات التاريخية السابقة التي أرخت لفرقة الخياط، والتي تناول بعضها خبر طرد الفرقة من مصر ذكرت بأنه لم يعود إلا في العام ١٨٨١ م<sup>(٤٠)</sup>، وهذا غير صحيح بدليل أن جريدة المحروسة نشرت بتاريخ ١١ يونيو ١٨٨٠ م، خبراً

ذكرت فيه أن يوسف الخياط قد تقدم بطلباً للحصول على الموافقة بالتمثيل على المسرح الكوميدي الفرنسي خلال الموسم الشتوي لعام ١٨٨٠م مقابل دفع مبلغ ١٦٠ ألف فرنكاً<sup>(٤١)</sup>، وأن نظارة الأشغال العمومية قد درست الطلب وكانت بصدد الموافقة عليه<sup>(٤٢)</sup>، كما وافقت على منحه حق التمثيل على المسرح الكوميدي الفرنسي ليلتي السابع والتاسع من شهر نوفمبر العام ١٨٨١م مع إعفائه من نفقات الإنارة وقيمة استئجار الملابس والاكسسوارات اللازمة<sup>(٤٣)</sup>.

وفي هذا العام أيضاً تمكنت فرقة يوسف الخياط من التمثيل على مسرح دار الأوبرا لأول مرة لتكون أول فرقة عربية تضع أقدامها على خشبة هذا المسرح، حيث قدمت يوم السبت ١١ أبريل مسرحيتين الأولى باسم "حفظ العهود"، والثانية باسم "لا تنسى أن تقفل الباب" لصالح الجمعية الإسرائيلية الخيرية، وكان من حضورها ناظر الأشغال العمومية وعدد من الأعيان والوجهاء<sup>(٤٤)</sup>.

وفي الموسم التالي ١٨٨٢-١٨٨٣ لم تتمكن من أخذ الموافقة التي اعتادت عليها بشأن التمثيل بالمسارح الخديوية نظراً للاضطرابات الأمنية التي صاحبت الثورة العربية، ومجيء قوات الاحتلال الإنجليزي<sup>(٤٥)</sup>، لذا عادت الفرقة إلى الإسكندرية في موسم ١٨٨٤-١٨٨٥م، وتمركز وجودها بمسرحي زيزينيا والبوليتيما<sup>(٤٦)</sup>، ومن المسرحيات التي قدمتها "هارون الرشيد" و"الظلم" و"الكذوب"<sup>(٤٧)</sup>، ولعل تكرار تمثيل الفرقة لرواية الظلم يجعلنا نتساءل لماذا تعيد تمثيلها إذا سبق وكانت سبباً في إيقاف نشاطها وطردها من مصر؟!

وقد كثف يوسف الخياط عروضه على مسرح زيزينيا ومنها "مي وهوراس"، "شارلمان"، "اندروماك"، "الخل الوفي"، و"الكذوب"<sup>(٤٨)</sup>، واهتمت جريدة المحروسة بنشر تفاصيل عروض الفرقة وبرنامجه، كما أشادت واثنت كثيراً على مستواها الفني، مشجعة الجمهور على الذهاب إلى مشاهدة عروضها التي في وجهة نظرها لا تقل عن عروض الفرق الأوروبية، ومن أسماء الفرقة الذين أجادوا أدوارهم في الروايتين الأخيرتين "شارلمان" و"اندروماك"؛ أنطون خياط شقيق يوسف الخياط مدير الفرقة، وكُل من الشيخ سلامة حجازي، وحبيب مسك، ونجيب شكيب، ونجيب انسطاسي<sup>(٤٩)</sup>، وقد اختتمت نشاطه برواية "العلم المتكلم" في

مارس ١٨٨٥م، ثم انتقلت إلى القاهرة وقدمت بعض عروضها بدار الأوبرا الخديوية<sup>(٥٠)</sup>.

وفي العام ١٨٨٥م فتحت دار الأوبرا أبوابها أمام بعض الفرق العربية التي كان من بينها فرقة يوسف الخياط خلال الفترة من ٥ أبريل ١٨٨٥م إلى ٥ مايو ١٨٨٥م، ونص البند الرابع: "أن ليال التشغيل يكون عددها ثمانية عشر ليلة، أيام السبت والأحد والثلاثاء والخميس من كل أسبوع"<sup>(٥١)</sup>، بشرط تحمله مصاريف الإنارة وتكلفتها ٦٧٠٠ فرنكاً، لكن بعد عدة مفاوضات تم إعفائه من تلك المصاريف أسوة بالفرق الأجنبية كفرقة "بوني سوسكينو"، وكذلك بعض الفرق العربية التي نالت هي الأخرى الموافقة مثل فرقة الشيخ أحمد أبو خليل القباني<sup>(٥٢)</sup>.

مثلت الفرقة مسرحياتها الشهيرة منها مسرحية "الظلوم" و"هارون الرشيد" بحضور كبار الشخصيات من الأعيان وكبار موظفي الدولة<sup>(٥٣)</sup>، حتى اختتمت برنامجها بتمثيل رواية "عابدة" في ٩ مايو ١٨٨٥م<sup>(٥٤)</sup>، في العام التالي ١٨٨٦م رُفِضَ طلب يوسف الخياط الخاص بتمثيل فرقته على المسارح الخديوية بالرغم من تعهده بتحمل مصاريف الإنارة وقيمتها ٨٠٠٠ فرنكاً خلال شهرين<sup>(٥٥)</sup>، إلا أن ذلك الرُفض كان فرصة جيدة كي تتجه الفرقة بعروضها مرة أخرى إلى الإسكندرية، ثم الطواف بأقاليم مصر العام ١٨٨٨م بداية من طنطا التي مثلت فيها رواية "حفظ الوداد"<sup>(٥٦)</sup>، ثم أكملت جولاتها بمدن الزقازيق، والمنصورة، ودمنهور ثم عادت إلى التمثيل بالإسكندرية على مسرح البوليتيما<sup>(٥٧)</sup>.

ويبدو أن العام ١٨٩٩م كان نهاية فرقة الخياط حيث لم يرد عن الفرقة أية أخبار سوى أن الخياط تقدم إلى نظارة الأشغال بطلب للموافقة على تقديم بعض العروض المسرحية بمسرح دار الأوبرا لمدة عدة ليالي لم تُحدد، إلا أن النظارة ولأول مرة وكإجراءات رقابية وأمنية اشترطت عليه أن يقدم بيان بنوع وعدد المسرحيات المراد تمثيلها<sup>(٥٨)</sup>، وبعد ذلك الخبر لم يُعثر على أية معلومة خاصة بالنشاط التمثيلي للفرقة حتى وفاته العام ١٩٠٠م<sup>(٥٩)</sup>.

## ٣- فرقة سليمان القرداحي

ويمكن القول أن التجربة التي خاضها كل من سليم النقاش ويوسف الخياط كانت كفيلة بتشجيع الآخرين ممن لديهم اهتمام بفن المسرح خاصة من السوريين كي يخوضوا تجربة مماثلة، ومنهم سليمان القرداحي الذي اختلفت الآراء وانقسمت حول بداية نشاطه المسرحي؛ فهناك من يرى أن زوجته "خرستين القرداحي" هي التي شجعتة على تكوين فرقته بحكم أنها كانت مديرة المدرسة القرداحية في مصر وكانت مهتمة بالمسرح المدرسي<sup>(٦٠)</sup>، وذلك الرأي استند على خبرين نُشرا بجريدة التجارة العام ١٨٧٩ م<sup>(٦١)</sup>، وخبر آخر منشور بجريدة مصر عن الحفلة المدرسية السنوية الخاص بالمدرسة القرداحية<sup>(٦٢)</sup>، أما الرأي الآخر يرى أن القرداحي كان أحد ممثلي فرقة يوسف الخياط ثم استقل عنها مكوناً فرقته<sup>(٦٣)</sup>.

ونرى أن الرأيين على صواب فلا يوجد مانع أو تناقض من أن القرداحي كان له نشاط بالمدرسة من خلال الحفلات المدرسية السنوية بها، وفي ذات الوقت كان ممثلاً بفرقة يوسف الخياط حتى حانت فرصة استقلاله وتكوين فرقته الخاصة العام ١٨٨٢ م.

وقد لاقت الفرقة منذ البداية الاهتمام الصحفي بأخبارها لاسيما جريدة الأهرام، كما حظيت بمساندة بعض الأدباء والمثقفين من صفوة الأثرياء الذين حرصوا على تمويلها وحضور عروضها وكواليس تدريباتها<sup>(٦٤)</sup>، بل وتمكن القرداحي من حجز مكاناً سنوياً له بدار الأوبرا الخديوية، وأعطى من نفقات الإنارة، إضافة إلى إعطائه الإكسسوارات والأزياء مجاناً<sup>(٦٥)</sup>.

وخلال شهر أبريل عام ١٨٨٢ م قدمت فرقة القرداحي ثماني روايات على مسرح دار الأوبرا الخديوية بدأتها برواية "تليماك" وهي من أشهر الروايات التي كررتها الفرقة في حفلاتها ومواسمها<sup>(٦٦)</sup>، ورواية "الفرج بعد الضيق" التي حققت أيضاً نجاحاً كبيراً وحضرها شخصيات كثيرة من الوزراء والأعيان والتجار وقناصل الدول<sup>(٦٧)</sup>، ورواية "فرسان العرب"<sup>(٦٨)</sup>، وأيضاً رواية "زفاف عبلة إلى عنترة التي حضرها الخديو توفيق ووزرائه ورجال حاشيته<sup>(٦٩)</sup>، ومنهم عرابي ناظر الحرية

والبحرية الذي طلب من الفرقة مد فترتها ثلاثة أيام أخرى<sup>(٧٠)</sup>، ثم سافرت إلى الإسكندرية لتقدم بعض المسرحيات التي مثلتها بدار الأوبرا<sup>(٧١)</sup>.

قد حقق القرداحي نجاحًا ملموسًا في الموسم ١٨٨٢م وكان حضور الخديو ومعيته للفرقة دافعًا قويًا في انتشاره ودعمه، ومن طلبه المقدم إلى نظارة الأشغال العمومية العام ١٨٨٣ نعلم أن فرقته بلغت ثلاثين ممثلًا وخمسة عشر ممثلة غير العمالة الإدارية والخدمية، وهو ما رآه القرداحي مسوغًا لطلبه إعانة مالية قدرها ألفي جنيهًا مصريًا كمساعدة من الحكومة لتشجيع المسرح العربي إلا أن طلبه هذا قوبل بالرفض<sup>(٧٢)</sup>.

وقد تركز نشاط فرقة قرداحي ما بين مسرح البوليتيما بالإسكندرية، ودار الأوبرا بالقاهرة<sup>(٧٣)</sup>، وفي الموسم ١٨٨٥-١٨٨٦م قدمت الكثير من المسرحيات الناجحة والمهمة في مسارها بدار الأوبرا ومنها "تليماك"، يوسف الحسن، هارون الرشيد أو غرام الملوك، زنوبيا ملكة تدمر، الجاهل المتطرب، محاسن الصدف، سليم واسما أو حفظ الوداد، المروءة والوفاء، اندروماك، والباريزية الحسنة<sup>(٧٤)</sup>.

ويُلاحظ وجود أكثر من اسم للمسرحية الواحدة؛ مثل رواية "الظلم" التي تحول اسمها إلى "سليم واسما أو حفظ الوداد" وفي واقع الأمر كان ذلك من سبيل التحايل على الجمهور لكسر حاجز الملل، وخداعه بتغيير الاسم مع تحويل طفيف في بعض المشاهد أو تزويد المسرحية بعدة فواصل غنائية وذلك لمواجهة ندرة النصوص العربية التي يصلح تقديمها كعروض مسرحية، وعدم القدرة على تحمل أجور ترجمة النصوص الأوروبية أو تعريبها في ظل قوانين الملكية الفكرية المنظمة لتداولها<sup>(٧٥)</sup>.

وفي العام ١٨٨٦م تمكنت فرقة القرداحي من تقديم بعض مسرحياتها بدار الأوبرا خلال شهري مارس وأبريل<sup>(٧٦)</sup>، بجانب نشاطها بالإسكندرية، ومن المسرحيات التي مثلتها الفرقة في ذلك الموسم؛ شارلمان، ومحاسن الصدف وبدايع التحف، وعابدة، وهارون الرشيد وقد حضر الخديو توفيق ورجال حاشيته المسرحيتين الأخيرتين<sup>(٧٧)</sup>.



ولكن لم تحقق الفرقة نجاحًا ذلك الموسم نظرًا لحالة الكساد العامة التي طالت المسرح خلال عامي ١٨٨٧، ١٨٨٨ م بسبب انتشار مرض الكوليرا، فطالت الخسارة فرقة القرداحي حتى بلغ الأمر إلى حد عجزه دفع رواتب الممثلين، وهو ما استدر عطف المطرب الشهير عبده الحمولي على سبيل المساندة والدعم، أن تطوع بتقديم بعض الوصلات الغنائية دون أجر مع بعض العروض المسرحية<sup>(٧٨)</sup>.

كما تدخلت نظارة الأشغال العمومية ومنحت القرداحي ٤٠٠ جنيها مصريًا<sup>(٧٩)</sup>، وبعد ذلك أكملت الفرقة موسمها بالإسكندرية<sup>(٨٠)</sup>، ثم قامت برحلة فنية إلى سوريا، وعادت منها في أبريل ١٨٨٨ م واستعادت نشاطها بالقاهرة والإسكندرية والأقاليم<sup>(٨١)</sup>.

وفي العام ١٨٨٩ م نجحت فرقة القرداحي في تقديم بعض العروض المسرحية على مسرح دار الأوبرا<sup>(٨٢)</sup>، ثم قامت بجولة بين الأقاليم مثل طنطا والمنصورة، وتجاوزت الحدود المحلية بسفرها إلى باريس لتعود في نوفمبر عام ١٨٩١ م<sup>(٨٣)</sup>، وتكمل نشاطها عام ١٨٩٢ م في مصر ما بين القاهرة والمحافظات<sup>(٨٤)</sup>.

وعلى أثر النجاح الذي حققه القرداحي تمكن خلال العام ١٨٩٣ م من استئجار إحدى صالات المحلات العمومية بحديقة الأزبكية واتخذها مسرحًا مستقلًا لفرقته، بجانب استمراريته في التجوال ما بين مسارح الإسكندرية وعواصم الأقاليم الكبرى<sup>(٨٥)</sup>.

وكان اتخاذ القرداحي مسرحًا خاصًا به في القاهرة خطوة جيدة ساهمت في ارتفاع اسهم الفرقة من النجاح والشهرة، كما شجعت في الموسم التالي ١٨٩٤ وبمساعدة الحكومة المصرية على تأسيس مسرح آخر في الإسكندرية بمنطقة شمال غرب مكتب البريد بالمنشية<sup>(٨٦)</sup>، وتمكنت الفرقة من تقديم موسمًا جيدًا، ساهم في ذلك اشتراكها مع إحدى الفرق الإيطالية في تقديم مسرحية "أوتللو" واسمها التجاري الآخر "جنرال فينسيا" لشكسبير باللغتين العربية والإيطالية<sup>(٨٧)</sup>.

ويُلاحظ من المسرحيات المتنوعة التي قدمتها فرقة القرداحي خلال ذلك الموسم أنها اتجهت أكثر إلى المسرحيات المعربة، ومن بينها "الصراف المنتقم"<sup>(٨٨)</sup>، الأخ الغادر والابن الثائر<sup>(٨٩)</sup>، الأمير حسن<sup>(٩٠)</sup>، ربيعة ابن المكدم<sup>(٩١)</sup>، مدرسة

النساء<sup>(٩٢)</sup>، الحرية أو قتل القيصر<sup>(٩٣)</sup>، استيرا<sup>(٩٤)</sup>، روميو وجولييت<sup>(٩٥)</sup>، ومسرحية صلاح الدين الأيوبي للأديب نجيب حداد<sup>(٩٦)</sup>، هذا وقد اختتمت الفرقة موسمها بدعوة الخديو عباس حلمي الثاني لها للتمثيل بسراي القبة ضمن الاحتفالات الخاصة بزفاف شقيقته في إشارة واضحة لمدى النجاح الذي حققته لنيل حظوة الخديو وثقته<sup>(٩٧)</sup>.

وفي المواسم المسرحية التالية حتى العام ١٩٠٠م استمرت الفرقة في تقديم عروضها على مسرحي الإسكندرية والقاهرة ثم التجول بالأقاليم، ومن بعض الروايات التي قدمتها العام ١٨٩٦م؛ "العاشق المفلس"<sup>(٩٨)</sup>، و"الملك النعمان"<sup>(٩٩)</sup>، و"الخاتم المفقود"<sup>(١٠٠)</sup>، و"محمد على باشا"<sup>(١٠١)</sup>، كما شهدت في العام ١٨٩٨م انضمام عدد من ممثلين وممثلات جدد؛ كان أبرزهم المطربة "ملكة سرور" والممثلة "ليبية"<sup>(١٠٢)</sup>.

وفي العام ١٩٠٠م تقدم القرداحي بطلب إلى نظارة الأشغال للحصول على تعويض مادي مقابل هدم مسرحه بالإسكندرية أو بناء مسرح آخر له في الأزبكية، وقد اتضح من الطلب والتقارير التي بين نظارة الأشغال والجهات المختصة أن الفرقة تقريباً منذ العام ١٨٩٧م أصبحت في منحنى الانهيار والإفلاس وذلك ما يفسر ندرة الأخبار الخاصة بها في تلك الفترة، كما نلاحظ من خطاب القرداحي الذي تقدم به للحكومة نبرة الاستجداء الشديدة، وشكواه من سوء حظه وحالة البؤس التي تجرّعها لاسيما بعد هدم مسرحه بالإسكندرية الذي صرف فيه الدرهم والدينار على حد قوله، مستعطفًا الحكومة لتساعده من جديد بتشيد مسرحًا له بالأزبكية أو إعطائه تصريحًا للتمثيل بمسرح الأزبكية الخاضع للحكومة أو تقديم إعانة مالية<sup>(١٠٣)</sup>.

وتمت عدة مراسلات ما بين نظارة الأشغال وديوان خديو ومجلس النظار لدراسة ذلك الطلب الذي انتهى بالرفض؛ حيث جاء في حيثيات القرار الذي صدر لديوان الخديو أن القرداحي قد باع المسرح إلى شخص يُسمى أمين بهجت منذ عامين من تاريخه<sup>(١٠٤)</sup>، مما يجعلنا نستنتج أن القرداحي ربما كان يراوغ الحكومة المصرية بالاستعطاف والتباكي.

وبدأت مؤشرات سقوط الفرقة بوضوح من خلال طلب القرداحي العام ١٩٠١م الخاص بالتمثيل ليلة أو ليلتين في الأوبرا الخديوية، واستمراره في أسلوب الاستجداء، كما أن طلبه ليلة أو ليلتين فقط بعدما كان يحصل على شهرين أو موسماً كاملاً منذ بداية عهده بالتمثيل العام ١٨٨٢ م يدل على مدى بؤس الحالة التي وصلت إليها فرقته ونجمها الذي أفل<sup>(١٠٥)</sup>.

وفي السنوات التالية ندرت الأخبار عن القرداحي باستثناء بعض الأخبار المتناثرة عن نشاطه في الأقاليم، ثم سفره إلى شمال إفريقيا العام ١٩٠٧م للتمثيل في المغرب والجزائر وتونس التي أسس بها مسرحاً واستقر بها<sup>(١٠٦)</sup> محققاً بعض النجاح لدرجة جعلت باي تونس ينعم عليه بنيشان "الافتخار" ومنحه لقب بك في فبراير ١٩٠٩م<sup>(١٠٧)</sup>، ولم يطل العمر بالقرداحي بعد ذلك التكريم إذ وافته المنية في ٥ مايو ١٩٠٩م<sup>(١٠٨)</sup>.

وقبل الانتقال إلى فرقة أحمد أبو خليل القباني لابد من الاعتراف بأهمية فرقة القرداحي حيث يمكن القول إنها كانت خطوة مهمة في تاريخ المسرح العربي لأنها رسخت وجوده، وجعلت للبذرة الجديدة التي نثرها كل من سليم النقاش والخياط جذور ممتدة في الأرض، كما استطاع منذ البداية أن يحصل على حق الدخول إلى الأوبرا الخديوية التي كانت حكراً على الأجانب، وأيضاً يرجع إليه الفضل في دخول عناصر جديدة من المصريين ليكونوا هم عماد المسرح المصري فيما بعد وكان أبرزهم الشيخ سلامة حجازي<sup>(١٠٩)</sup>.

أما ما يدعو إلى التوقف ويشير الدهشة هو مسألة التدهور الذي أصاب الفرقة بشكل مفاجئ وسريع، غير توتر العلاقة بين القرداحي وأصحاب السلطة في مصر، وفي واقع الأمر لم نعثر على أية أخبار تفسر لنا تلك الإشكالية، ولكن يُحتمل أن إدارة الاحتلال الإنجليزي كان لها يد في ذلك لاسيما بعد توطد علاقة القرداحي بالخديو عباس حلمي الثاني المعروف بمساندته للحركة الوطنية.

كما أن فرقة القرداحي حققت نجاحاً مبهرًا كان يمكن استغلاله ببساطة في توجيه الرأي العام خاصة بعدما اتجهت إلى تمثيل الروايات التاريخية المعربة بما تحمله من إسقاطات سياسية كثيرة، غير أن القوى الدينية المحافظة حاربت فرقة

القرداحي بدعوى نشره الفساد وتهديد قيم المجتمع بمخالفة تعاليم الدين لاسيما بعد انضمام العنصر النسائي للفرقة، وبصرف النظر عن اسلوب الاستجداء الذي اتبعه القرداحي في مخاطبته رجال السلطة، وهو بالمناسبة كان نمط الحديث السائد المتبع في ذلك الزمن للحصول على المراد بالمداهنة أو الاستعطاف، وبصرف النظر أيضاً عن مراوغته في مسألة بيع مسرح الإسكندرية للحصول على مسرح آخر بمساعدة الحكومة إلا أن مسار الفرقة خارج مصر والنجاحات التي حققتها تدل على أنها لاقت تعسف ما، وتعرضت لمضايقات في مصر، ولم يكن تدهورها ناتج عن ضعف مستواها الفني.

#### ٤- فرقة أحمد أبو خليل القباني

ولم يسلم القباني من تلك المضايقات بشكل أو بآخر، وهو قد جاء إلى مصر العام ١٨٨٤م بمساعدة سعد الدين حلابة أحد تجار الإسكندرية الأثرياء، والقباني كان معروفاً بنشاطه المسرحي في سوريا؛ وكان على اتصال وثيق بمدحت باشا والي دمشق الذي ساعده في تكوين فرقة مسرحية لاقت نجاحاً لبعض الوقت إلى أن حاربها مشايخ الشام ووشوا به عند السلطان العثماني بحجة أن المسرحيات التي تعرضها فرقة القباني "هي ضرب من المجون والخلاعة التي تنشر الفتنة والرذيلة وما تأباه النفوس العفيفة"، وعلى هذا النحو توقفت الفرقة، ومُنِعَ فن التمثيل في سوريا بشكل عام<sup>(١١٠)</sup>.

وقد قدمت الفرقة أول عروضها المسرحية "أنس الجليس" على مسرح الدانوب بالإسكندرية<sup>(١١١)</sup>، ثم توالى العروض بالتناوب ما بين مسرحي زيزينيا والدانوب<sup>(١١٢)</sup>، ونذكر مما قدمته، مسرحيات "نفخ الربي" و"عفة المحبين"<sup>(١١٣)</sup> و"عنترة"<sup>(١١٤)</sup>، ثم انتقلت إلى القاهرة في أكتوبر ١٨٨٤م، واستأجر القباني مسرح البولتيما الذي قدمت عليه الفرقة نفس المسرحيات التي عُرضت على مسارح الإسكندرية<sup>(١١٥)</sup>.

واستطاعت الفرقة أن تحقق نجاحاً شجع القباني علي أن يتقدم بطلب هو وعبد الحمولي في نوفمبر ١٨٨٤م للتصريح لهما بتمثيل خمسة عشر ليلة بدار الأوبرا، مقسمة بحد أقصى ثلاثة ليال أسبوعياً، علي أن يُقْتَطَع جزء من الإيراد

لصالح جمعية المقاصد الخيرية المصرية، كما طلبا إعفائهما من رسوم الإنارة بالغاز مع إعطائهما كافة الأدوات والمعدات اللازمة للتمثيل، وتمت الموافقة، وحُددت المدة من بداية ٦ ديسمبر إلى ٦ يناير عام ١٨٨٥ م<sup>(١١٦)</sup>، افتتحتها الفرقة بتمثيل رواية عابدة، بحضور بعض الشخصيات المهمة من الأعيان والوزراء وموظفي الحكومة؛ ومنهم الأمير حسين باشا، وإبراهيم أحمد باشا، ورياض باشا<sup>(١١٧)</sup>.

وخلال الأعوام ١٨٨٦، ١٨٨٧، ١٨٨٨ م لم تكن أحوال الفرقة مستقرة؛ ففي العام ١٨٨٦ م لم تَرِد أية أخبار تدل على نشاطها بالقاهرة أو الإسكندرية، وإنما اقتصر تواجدها على الأقاليم مثل طنطا والمنصورة<sup>(١١٨)</sup>، ثم أخبار متناثرة ما بين سفر القباني إلى سوريا حيناً، والعودة إلى مصر حيناً آخر، والتمثيل على مسرح الدانوب بالإسكندرية<sup>(١١٩)</sup>.

وفي الموسم ١٨٨٩ - ١٨٩٠ م عادت فرقة القباني إلى الظهور وقدمت بعض مسرحياتها بدار الأوبرا خلال شهري يناير وفبراير، ومن الروايات التي قدمتها "لباب الغرام"، و"متريدات"<sup>(١٢٠)</sup> ثم سافرت إلى الإسكندرية لاستكمال موسمها إلى نهاية العام<sup>(١٢١)</sup>.

وكان ما يميز القباني عن غيره هو الاهتمام بالمناظر والديكورات وعملية الإخراج المسرحي، والتوسع في مسألة الاستعانة بالعنصر النسائي، إضافة إلى اهتمامه بالموسيقى فيعود إليه الفضل في رواج المسرح الغنائي في مصر، ولذلك استعان بالمطربة "ليلي" لتقديم فصلين من الغناء أثناء العرض المسرحي وفي نهايته<sup>(١٢٢)</sup>، وكان انضمام العنصر الأنثوي إلى الفرقة لها أثره البالغ في تحقيق مزيد من النجاح رغم عدم توافق ذلك مع العادات والتقاليد<sup>(١٢٣)</sup>، كما حرص على تمثيل فرقته للمسرحيات المعربة والمؤلفة المستمدة من التراث والتاريخ العربي ومنها ما ألفه بنفسه؛ مثل مسرحية "ولادة بنت أحمد المستكفي بالله"، وأحرزت فرقة القباني بفضل تلك التجديدات التي تميزت بها نجاحاً باهراً أغرى القباني بتقديم طلب إلى نظارة الأشغال التمس فيه الموافقة على تمثيل فرقته بدار الأوبرا خلال شهري فبراير ومارس العام ١٨٨٩ م، إلا أن النظارة قد اشترطت تقديم بعض الضمانات المالية وإرسال بيان بأسماء الروايات ونوعيتها<sup>(١٢٤)</sup>.

ومسألة تقديم الضمانات المالية يمكن فهمها في إطار الأزمة المالية التي تعرضت لها المسارح الخديوية في تلك الفترة، أما اشتراط كتابة بيان بأسماء المسرحيات المراد تمثيلها، فهو عمل أشبه بعمل الرقابة الإدارية على المصنفات حالياً؛ بحيث تكون هذه الروايات لا تمس السياسة أو تُخل بعادات وتقاليد المجتمع، وهو ما فسر تدخل نظارة الداخلية كثيراً في المسارح، ولكن لماذا تمت الموافقة على طلب القرداحي العام ١٨٨٩م بدون تلك الشروط في حين طُلبت من الخياط والقباني؟! وهو الأمر الذي يؤكد أن القرداحي كان متميزاً بعلاقاته الطيبة مع السلطات الحاكمة سواء سلطة الخديو أو الاحتلال إلى أن انقلبت عليه.

ومن خطاب القباني الخاص ببيان الروايات التي كان ينتوي تمثيلها بالأوبرا، وعددها ستة عشر رواية نتعرف على أسمائها وهويتها الموضوعية كالتالي: أنس الجليس، عاقبة الصيانة وغايات الخيانة، الحاكم بأمر ابن العباس، ولادة بنت المستكفي، جميل وجميلة، الملك متريدات، الخل الوفي، عائدة، مي وهوراس، عنتره العبسي، نتيجة المعروف، الأمير محمود، ناكر الجميل، الانتقام، تاج السرور، مجنون ليلى<sup>(١٢٥)</sup>، وكما هو واضح كلها أعمال كلاسيكية ما بين مترجم ومعرّب وهي نفسها العروض التي ظلت الفرق تقدمها على مدار وجودها في مصر.

ويُرجح أن طلب القباني لم يلق الاستجابة حيث لم ترد أية أخبار عن الفرقة العام ١٨٩٠م تفيد بتقديمها عروض مسرحية بدار الأوبرا، وإنما تركزت في مسارح شارع عبد العزيز<sup>(١٢٦)</sup>، ومن اللافت للإنتباه والجيد اهتمام الفرق الشامية وحرصها على تقديم عروضها بالأقاليم لاسيما عندما كانت دار الأوبرا توصد أبوابها في طريقهم، وهذا ما فعله القباني؛ إذ بعد انتهاء موسم فرقته بالقاهرة سافر إلى الوجه القبلي وقدم مسرحياته بالمنيا والفيوم<sup>(١٢٧)</sup>.

وفي الأعوام ١٨٩١، ١٨٩٢، ١٨٩٣م انقطعت أخبار فرقة القباني، إذ ربما عاد إلى سوريا<sup>(١٢٨)</sup>، إلى أن ظهر في أواخر العام ١٨٩٤ بتمثيل الفرقة في طنطا، وبقائه بها إلى يناير ١٨٩٥م<sup>(١٢٩)</sup> ثم عاد إلى الإسكندرية وقدمت فرقته بعض عروضها على مسرح القرداحي، وحين عاد إلى القاهرة استأجر مسرح "التياترو المصري"<sup>(١٣٠)</sup>.

كان العام ١٨٩٦ م هو الموسم الأبرز في السنوات الأخيرة لفرقة القباني؛ حيث ساعده عبدالرازق عنايت (\*) في تأسيس مسرح خاص في سوق الخضار بالعتبة الخضراء، وأنفق على تأسيس فرقة ضمت كبار الممثلين آنذاك، منهم: أحمد أبو العدل، لبيبة مالي، مريم سماط، سليمان القرداحي، سليمان حداد<sup>(١٣١)</sup>.

أما شكل المسرح فكان بالغ البساطة يشبه إلى حد كبير السيرك الشعبي، وديكوراتها ما هي إلا ستائر بسيطة يتم تغييرها حسب المشهد فإن كان قصر الخلافة فالستارة خضراء، وإن كان العرس فالستارة حمراء، وإذا كان البحر فالستارة زرقاء، وإن كان السجن فالستارة سوداء<sup>(١٣٢)</sup>.

وواصلت فرقة القباني نشاطها بنجاح في الإسكندرية حتى ٣٠ ديسمبر ١٨٩٦ م<sup>(١٣٣)</sup>، ثم انتقلت إلى القاهرة من أجل افتتاح مسرحها الجديد في يناير ١٨٩٧ م<sup>(١٣٤)</sup>، واستطاعت أن تقدم موسماً ناجحاً، وبلغت شهرتها إلى درجة جعلت أهالي حلوان يطلبون من القباني التمثيل بحلوان أسوة بالعاصمة، وقد لبي طلبهم وحقق نجاحاً آخر بها<sup>(١٣٥)</sup>.

واستمرت الفرقة في تقديم عروضها المسرحية بالأقاليم، وكان آخر ما قدمته جولتها بالمنيا العام ١٩٠٠ م، ومن المؤسف أن في ذلك العام احترق مسرح القباني حتى أصبح رماداً، ومعه أسدل الستار على فرقته، إذ سافر إلى سوريا وانقطعت صلته بالمسرح<sup>(١٣٦)</sup>.

وقد كان القباني نقطة مضيئة في تاريخ المسرح المصري الغنائي الذي أصبح الشيخ سلامة حجازي نجمه اللامع فيما بعد، وذلك بشهادة الملحن كامل الخلعي الذي عاصره وعمل أيضاً معه قائلاً: "ومن أجل مزايه أنه كان خصيصاً بطريق من طرق الغناء وتفرد بها تفرد القمر في السماء فكان بعد انتهاء كل رواية يلقي من القطع الموسيقية شذورا تنزو لها الأكباد ويتعرك لحسن وقعها الفؤاد حتى احترت مصر من اقامته فيها فنوناً جزيلة وفضائل جليلة"<sup>(١٣٧)</sup>.

### ٥- فرقة إسكندر فرح

وكان إسكندر فرح من ممثلي فرقة القباني منذ أن كانا في سوريا<sup>(١٣٨)</sup>، ولكن اختلفت الدراسات حول تاريخ بداية فرقة إسكندر فرح المستقلة في مصر؛ ورأى

محمد نجم أن البداية كانت في العام ١٨٩١ م<sup>(١٣٩)</sup>، ورأى سيد علي أن البداية كانت في العام ١٨٨٨ م مستنداً على الخبر الذي ورد بجريدة الوطن، ومضمونه أن إسكندر فرح اختلس اسم "جمعية المساعي الخيرية القبطية" مستغلاً حدث وفاة أحد أعضائها، ومثلت فرقته مسرحية "النجاة في الصدق" بدلاً منها بمسرح الأزيكية<sup>(١٤٠)</sup>، كذلك وُجد خبر آخر جاء في ٢٢ مايو ١٨٨٩ بجريدة مصر خاص بنشاط الفرقة في الفيوم وتمثيلها رواية "البرج الهائل" لصالح جمعية منتزه النفوس الخيرية الأدبية، وضمن ما ذكره الخبر أن الشيخ سلامة حجازي والممثلة ميليا كانا من أعضاء الفرقة<sup>(١٤١)</sup>.

ونرى أن وجهتي النظر على صواب؛ فما المانع من أن يكون إسكندر فرح قد استقل بفرقة مسرحية محدودة حين كان يعود القباني إلى سوريا؟، ثم استقر على تكوين فرقته المستقلة عام ١٨٩١ م حين تمكن من تأسيس مسرحه الخاص بشارع عبد العزيز، ويؤكد ذلك ما كتبه مريم سمات حين ذكرت ذهاب إسكندر إلى أبيها الذي كان أحد التجار الأثرياء لمشاركته بالمال في إنشاء مسرح خاص، وتم الاتفاق بينهما بوساطة المحامي إسماعيل عاصم الذي ساند الفرقة في مشوارها الفني<sup>(١٤٢)</sup>.

وقد افتتحت الفرقة مسرحها في أبريل عام ١٨٩١ م بتمثيل رواية "ملتقى الخليفين" ولاقت قبول واستحسان مشاهديها<sup>(١٤٣)</sup>، ثم واصلت نشاطها بمزيد من التآلق والشهرة، ساهم في ذلك بشكل رئيس انضمام الشيخ سلامة حجازي إليها<sup>(١٤٤)</sup>، وعدد آخر من مشاهير الممثلين والممثلات في تلك الفترة ومنهم؛ على وهبة، وأحمد عزت، ومحمود حجازي، والشيخ صديق، والشيخ حامد المغربي، ومريم سمات، وليبية ملى<sup>(١٤٥)</sup>.

كما ساند فرقة إسكندر عدد من الأدباء والمثقفين والوجهاء المرموقين اجتماعياً وسياسياً ومنهم على باشا شريف رئيس مجلس الشورى الذي ساهم في تأسيس مسرح الفرقة من خلال تبرعه بقطعة الأرض التي أُقيم عليها المسرح، وإسماعيل عاصم مؤلف مسرحيات "هناك المحبين"، و"صدق الإخاء"<sup>(١٤٦)</sup>.

وعلى أثره حققت الفرقة نجاحاً ملموساً سواء على مسرحها الخاص أو على مسرح حلوان الذي حضر الخديو توفيق بعض عروضه، أو مسارح الإسكندرية



والأقاليم<sup>(١٤٧)</sup>، كما شاركت الفرقة في المناسبات المهمة مثل زفاف نعمت هانم شقيقة الخديو عباس حلمي الثاني<sup>(١٤٨)</sup>، واحتفالات عيد الجلوس الخديوي<sup>(١٤٩)</sup>، ومن أشهر المسرحيات التي قدمتها: "البرج الهائل، محاسن الصدف، ملك المكامن، ثارات العرب، الرجاء بعد اليأس، غرام وانتقام، الظلوم، شهداء الغرام، مغاور الجن، تليماك، أبو الحسن المغفل، عايذة، هاملت، وصالح الدين الأيوبي<sup>(١٥٠)</sup>."

وقد تمكنت الفرقة من السير على خطى ثابتة ومستقرة عكس الفرق الشامية الأخرى، ولم يتغير شيء في مسارها الفني خلال الفترة من ١٨٩١ إلى ١٩٠٥ م سوى هدم المسرح الخاص بها في شارع عبدالعزيز وإعادة تأسيسه وتوسيعته العام ١٨٩٩ م، كي يتناسب مع ذلك النجاح الذي بلغته حيث زُود بالمقاعد الأنيقة، والديكورات المبهجة، والإنارة بالكهرباء بدلاً من الغاز<sup>(١٥١)</sup>.

وكان هذا المسرح الخاص سبباً جوهرياً في حرمان فرقة إسكندر فرح من دخول مسرح الأوبرا الخديوية لمدد طويلة على شاكلة القرداحي والخياط والقباني وهو ما أثار استنكاره؛ حيث كان يتم التصريح له بليلتين فقط، وأقصى حد ممكن كان خمس روايات، بل أنه بدءاً من العام ١٩٠٢ م أو ربما من قبل تم رفض التصريح للفرقة بدخول الأوبرا على الإطلاق، وتفسير ذلك بحسب وجهة نظر "لجنة التياترات" أن إسكندر كان يمتلك مسرح خاص يدير عليه الكثير من المال، وليس بحاجة إلى مساعدة أو مسارح أخرى، ولذا رفضت طلبه المتكرر، ووصفته بأنه "محانقة"<sup>(١٥٢)</sup>.

على صعيد آخر استحوذت فرقة إسكندر فرح على اهتمام الصحف وثنائها وتشجيعها، وساندها العديد من الأدباء والشعراء؛ نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر، ومن عدة سنوات مختلفة كالتالي:

في ٤ أبريل ١٨٩٣ م جاء في مجلة الأستاذ لصاحبها عبدالله النديم خبراً عن تمثيل الفرقة لرواية "محاسن الصدف" مع تقديم الشاء والمديح لأداء الفرقة وممثلها<sup>(١٥٣)</sup>، وفي ١٤ ديسمبر ١٨٩٤ م مدحت جريدة لسان العرب الفرقة ورأت أن في مقدرتها منافسة الفرق الأوروبية<sup>(١٥٤)</sup>.

وفي ٩ مايو ١٨٩٦ م اتبعت جريدة المشير أسلوب المديح والثناء مُظهرة إعجابها بالمناظر والديكورات والإعدادات<sup>(١٥٥)</sup>، أما جريدة الأخبار في ١٨ مارس ١٨٩٨ م استنكرت حرمان فرقة إسكندر فرح من حق التمثيل بدار الأوبرا ثم طرحت سؤالاً: "هل من ضرر على الحكومة لو أذنت لجوق متقن محبوب كجوق إسكندر أفندي فرح أن يمثل في الأوبرا الخديوية؟"، ثم تابعت الجريدة بعدة مقالات أخرى أثنت فيها على أداء الفرقة، وهاجمت الحكومة جراء موقفها الرفض<sup>(١٥٦)</sup>.

وعلى نفس المنوال سارت الكثير من الصحف؛ منها جريدة الرأي العام<sup>(١٥٧)</sup>، وجريدة الآمال<sup>(١٥٨)</sup> وجريدة البصير<sup>(١٥٩)</sup>، وجريدة اللواء<sup>(١٦٠)</sup>، وصدى الأهرام<sup>(١٦١)</sup>، وجريدة الاتحاد المصري<sup>(١٦٢)</sup>، وجريدة المرصاد<sup>(١٦٣)</sup>، ومجلة الراوي<sup>(١٦٤)</sup>، وجريدة المحروسة<sup>(١٦٥)</sup>، ومجلة الهلال<sup>(١٦٦)</sup>، والكثير جداً من المقالات التي يصعب حصرها وذكرها، إلا أن بعض الصحف كان لها رأي آخر مثل جريدة الجوائب المصرية التي خالفت كل هؤلاء ووصفت التمثيل في مصر "بالضعيف الهازل" الذي لا يستحق مساعدة<sup>(١٦٧)</sup>.

ويمكن القول بأن عام ١٩٠٥ م كان بداية النهاية لفرقة إسكندر فرح حين انفصل الشيخ سلامة حجازي عنها، وقرر تكوين فرقة جديدة مستقلة، واستعاضه إسكندر بالمطربين أحمد الشامي، ورحمين بييس<sup>(١٦٨)</sup>، وأفردت له الصحف مكاناً لنشر مادة فنية وترويجية باسمه تحدث فيها عن جهوده في الارتقاء بفن المسرح في مصر<sup>(١٦٩)</sup>.

وعلى أثر انفصال حجازي عن فرقة إسكندر وفي ظل عدم وجود بديل يضاهيه في شهرته وتميزه، توجه إسكندر بتركيزه إلى المسرحيات الدرامية التي يمكن الاستغناء عن عنصر الغناء بها، وحرص على إتقان فرقته للمشاهد التمثيلية على حساب الغناء، ومما قدمته؛ الإفريقية، الطواف حول الأرض<sup>(١٧٠)</sup>، ماري تيودور<sup>(١٧١)</sup>، صاحب معامل الحديد<sup>(١٧٢)</sup>، فاجعة الانتقام الدموي<sup>(١٧٣)</sup> ولكن لم تستطع الفرقة الصمود وأصبحت منذ العام ١٩٠٦ إلى العام ١٩١٣ م في وضع غير مستقر ما بين غياب وعودة<sup>(١٧٤)</sup>.

### خامساً - الفرق الشامية الصغرى والمغمورة

وكانت الفرق الشامية السابقة هي الفرق الكبرى التي حُطِّيت بالحضور الجماهيري الواسع وبالاتسار في مصر، ولكن كانت هناك فرق أخرى يمكننا تسميتها بالمغمورة، كان منها على سبيل المثال؛ فرقة سليمان حداد الذي جاء إلى الإسكندرية العام ١٨٨٧ م بدعوة من بطريك طائفة الروم الكاثوليك، ثم بدأ مشواره المسرحي من خلال اشتراكه مع الفرق الكبيرة مثل فرقة يوسف الخياط، والقرداحي، وإسكندر فرح<sup>(١٧٥)</sup>.

و في بعض السنوات استقل حداد بنفسه مكوناً فرقة تحت قيادته، كما استطاع أن يحصل على تصريح بالتمثيل بدار الأوبرا الخديوية خلال عامي ١٨٩٣ م<sup>(١٧٦)</sup>، و ١٨٩٥ م<sup>(١٧٧)</sup>، وتنقلت فرقة حداد ما بين القاهرة والإسكندرية والأقاليم، ومن أهم المسرحيات التي قدمتها؛ صلاح الدين الأيوبي بالزقازيق العام ١٨٩٤ م<sup>(١٧٨)</sup>، وشهداء الغرام<sup>(١٧٩)</sup>، و"معرض الشبان"، و"موينيه وروزينيا"<sup>(١٨٠)</sup>.

وغير فرقة حداد وجدت فرقة ميخائيل جرجس أو ما يُعرف "بجوق السرور" الذي بدأ منذ العام ١٨٨٧ إلى ١٨٩٩ م<sup>(١٨١)</sup>، وتمركز نشاطه في الأقاليم بالوجهين البحري والقبلي<sup>(١٨٢)</sup>.

و كان جوق مراد رومانو وأنطون خياط<sup>(١٨٣)</sup>، والجوق الدمشقي الجديد الذي كان يقدم عروضه على مسرح الدانوب بالإسكندرية<sup>(١٨٤)</sup>، والجوق الشامي أو جوق كامل أفندي من الفرق التي استمرت حتى العام ١٩٠٨ م<sup>(١٨٥)</sup>، وجميع هذه الفرق كانت تمثل نفس مسرحيات الفرق الكبرى مع تقديم بعض الفصول المضحكة، والنوادر اللطيفة ما بين الفصول<sup>(١٨٦)</sup>.

وعلى هذا النحو مهد الشوام لتمصير المسرح بدخول العنصر المصري، يُضاف إلى ذلك أن فرق الشوام كانت سبباً في انتشار المسرح في إطره ومفهومه الحديث، وتحملت تبعات ذلك من انتقادات مجتمعية ودينية، وندرة المصادر التمويلية، وصراعات السلطة، وكافة أخطاء التجربة التي يقع فيها كل مبتدئ، وحتى في حالة استقلال المصريين بفرقهم الخاصة كان الشوام أحد أعمدتها الرئيسية سواء بالتمثيل أو الغناء أو التأليف، غير أن الشوام هم من أمدوا المسرح المحلي

---

بالعنصر النسائي، وتحملوا مهانة النظرة المجتمعية المشينة لأهل التمثيل " رجالاً ونساء ""إلى أن أصبح المسرح مصرياً حقيقياً تملكه مصر وتعتز بوجوده كأحد دعائم القوى الناعمة في منطقة الشرق.

## هوامش الفصل الثاني

- (١) عبدالرحمن الرافعي: المرجع السابق، ص ٢٦١-٢٦٢، وجاك تاجر: حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٥م، ص ١٠٣-١٠٤.
- (٢) مجلة وادي النيل: السنة الرابعة، عدد ٥٨، في ١٤ نوفمبر ١٨٧٠م، ص ٢-٣.
- (٣) نفس المصدر.
- (\*) إبراهيم المويلحي (١٨٤٦-١٩٠٦م) هو من أسرة المويلحي؛ وهي أسرة عربية أصولها من " المويلح " أحد تغور الحجاز ، وكان جده السيد إبراهيم المويلحي من كبار موظفي الحكومة في عهد محمد علي، وأشتهر بميله للأدب والأدباء، أما ابو إبراهيم المويلحي فقد كان من أثرياء مصر الذين اشتهروا بصناعة الحرير وتجارته ، وقد ظهر اهتمام إبراهيم المويلحي بالأدب من خلال مشاركته لمحمد عارف في تأسيس جمعية المعارف لإحياء أمهات الكتب العربية، ثم اشترك مع محمد عثمان جلال في اصدار جريدة " نزهة الأفكار " التي لم يصدر منها إلا عدد ين فقط، ثم صدر أمر الخديو إسماعيل بتوقفها ، وكان أيضاً من تلاميذ جمال الدين الأفغاني . للمزيد انظر؛ عبدالرحمن الرافعي: المرجع السابق، ص ٢٦٠-٢٦١.
- (٤) سيد علي إسماعيل: المرجع السابق، ص ١٠٠-١٠٥.
- (5) Hoda Wasfy: Le Miroir Egyptien, editions du quai Jeanne Laffitte, Marseille 1984, pp. 259-269.
- (٦) محمد عثمان جلال: الأربع روايات من نخب التياترات، المطبعة العامرة الشرفية، ط١، القاهرة مايو ١٨٩٠م، ص ١، وللمزيد انظر محمد يوسف نجم: المسرح العربي دراسات ونصوص، محمد عثمان جلال، دار الثقافة بيروت-لبنان ١٩٦٤م، ص ٩-٣٤٥.
- (٧) سيد علي إسماعيل: المرجع السابق، ص ٩٥.
- (٨) فيليب سادجروف: المرجع سابق، ص ١٢٤، وجاك تاجر: المرجع السابق، ص ١٢٩، وعبدالمحسن طه بدر: المرجع السابق، ص ٥٨.
- (\*) هي عائلة مصرية يهودية ترجع أصولها إلى قرية " قطا " شمال القاهرة، برز عدد من أفرادها في العمل السياسي والاقتصادي في مصر منذ أواخر القرن التاسع عشر وحتى النصف الأول من القرن العشرين، أما أبرز أفرادها فكان أليشع حيدر قطاوى وابنه يعقوب الذي تمكن من الحصول على امتيازات من الحكومة للقيام بأنشطة تجارية، وكان يعقوب أول مصري يهودي يحصل على لقب " بك"، كما شغل منصب ناظر " الخزنة " [المالية] في فترة حكم عباس باشا الأول (١٨٤٩-١٨٥٤م)، ثم احتفظ بذلك المنصب خلال حكم سعيد باشا والخديو إسماعيل. للمزيد انظر الموقع الإلكتروني:
- <http://www.faroukmisr.net/farouk-economy.htm>

- (٩) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي: كود أرشيفي ٥٠١٣-٠٠٣٠٢٢، تقرير مرسل من العميل "Z" إلى مفتش البوليس "Nardi"، القاهرة في ٢٧ يناير ١٨٧١ م.
- (١٠) نفس المصدر.
- (١١) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي، الكود الأرشيفي ٥٠١٣-٠٠٣٥١٥، مشروع مسرح قومي، القاهرة في ١٥ مارس ١٨٧٢ م، وثيقة رقم ١٥، ص ١-١١.
- (١٢) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي، كود أرشيفي ٥٠١٣-٠٠٣٥١٥، إدارة التياترات الخديوية، خطاب رقم ١٦٥٦، القاهرة، في ٢٠ أبريل ١٨٧٢ م.
- (١٣) سيد علي إسماعيل: المرجع سابق، ص ١٢٦.
- (١٤) سليم النقاش: مقدمة رواية مي، ط ١، المطبعة الكلية، بيروت، ١٨٧٥ م.
- (١٥) مجلة الجنان: مجلد يولييه وأغسطس، يولييه ١٨٧٥ م، ص ٤٤٢-٤٤٣.
- (١٦) مجلة الجنان: مجلد يولييه وأغسطس، أغسطس ١٨٧٥ م، ص ٥١٩-٥٢٣.
- (١٧) نفس المصدر.
- (١٨) دار الوثائق القومية: المعية السنية عربي، فيلم ١٩، ٢٨ رجب ١٢٩٢ هـ/ ٢٩ أغسطس ١٨٧٥ م، ص ٩٥.
- (١٩) مجلة الجنان: الجزء العشرون، في ١٥ أكتوبر ١٨٧٥ م، ص ٦٩٤-٦٩٥.
- (٢٠) جريدة الأهرام: عدد ٢٠، في ١٦ ديسمبر ١٨٧٦ م، ص ٤.
- (٢١) جريدة الأهرام: عدد ٢١، في ٢٣ ديسمبر ١٨٧٦ م، ص ٤.
- (٢٢) جريدة الأهرام: السنة الأولى، عدد ٢٢، في ٣٠ ديسمبر ١٨٧٦ م، ص ٤.
- (23) Jeannett Tagher: op.cit, p.209.
- (٢٤) سيد علي إسماعيل: المرجع السابق، ص ١٣٢.
- (٢٥) مجلة الهلال: السنة ١٥، عدد ٢، في ١ نوفمبر ١٩٠٦، ص ١٧-١٨.
- (٢٦) مجلة الشتاء: السنة الأولى، الجزء الأول، في ١ يناير ١٩٠٦ م، ص ٤٣.
- (٢٧) محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٨٤٧-١٩١٤ م)، دار بيروت، لبنان، ١٩٥٦ م، ص ١٠٣.
- (٢٨) جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، الجزء الرابع، دار الهلال، القاهرة د. ت، ص ١٤١، ويعقوب. م. لندوا: المرجع السابق، ص ١٢٩ - ١٣٠، ومحمد مندور: المرجع السابق، ص ٣٠، وأيضا فيليب سادجروف: المرجع السابق، ص ٢٣٠، وتامارا ألكسندر بوتسيفيا: المرجع السابق، ص ١٥٥، ومجيد صالح بك: تاريخ المسرح عبر العصور، ط ١، الدار الثقافية للنشر، ٢٠٠٢، ص ١٠١؛ وقد خالفها في الرأي محمد يوسف نجم، المرجع السابق، ص ١٠٤ على أساس الخبر الذي نشر في جريدة مرآة الشرق، عدد ١١، ٩ مارس ١٨٧٩ م.

- (٢٩) جريدة مصر: السنة الثانية، عدد ٢٨، في ٩ يناير ١٨٧٨ م، ص ٤، وعدد ٣١، في ٣١ يناير ١٨٧٨ م، ص ١٠.
- (٣٠) جريدة الأهرام: السنة الثانية، عدد ٨٣، في ٢ مارس ١٨٧٨ م، ص ٤.
- (٣١) محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، المرجع السابق، ص ١٠٤.
- (٣٢) دار الوثائق القومية: ديوان الداخلية، كود أرشيفي ١٠٠٩٦١٣-٢٠٠١، خطاب مرسل من نظارة الداخلية إلي "باروت بك"، القاهرة ١٩ ديسمبر ١٨٧٨ م، للاطلاع على صورة نص الخطاب المرسل مع العقد انظر.
- (٣٣) جريدة التجارة: السنة الثانية، عدد ١٢٠، في ٢٣ نوفمبر ١٨٧٨ م، ص ٢.
- (٣٤) جريدة الأهرام: السنة الثالثة، عدد ١٣١، في ٢ يناير ١٨٧٩ م، ص ١.
- (٣٥) جريدة الوطن: السنة الثانية، عدد ٦٢، في ١٨ يناير ١٨٧٩ م، ص ٤.
- (٣٦) جريدة مصر: السنة الثانية، عدد ٣٢، في ٧ فبراير ١٨٧٩ م، ص ١٣.
- (٣٧) سليم خليل النقاش: رواية الظلوم، ط ٢، المطبعة التجارية، الإسكندرية ١٩٠٢ م.
- (٣٨) جريدة الوطن: السنة الثانية، عدد ٦٩، في ٨ مارس ١٨٧٩ م، ص ٤.
- (٣٩) جريدة مرآة الشرق: العدد ١١، في ٢٩ مارس ١٨٧٩ م. نقلا عن مجلة الشتاء، ١ يناير ١٩٠٦ م، ص ٤٣.
- (٤٠) محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، المرجع السابق، ص ١٠٤، ومحمد أحمد الحفني: الشيخ سلامة حجازي رائد المسرح العربي، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٨ م، ص ٦٣، وسيد علي إسماعيل: المرجع السابق، ص ١٣٥.
- (٤١) جريدة المحروسة: السنة الأولى، عدد ١٠٠، في ١١ يونيو ١٨٨٠ م، ص ٢٤٨.
- (٤٢) جريدة المحروسة: السنة الأولى، عدد ١٣٧، في ٣ أغسطس ١٨٨٠ م، ص ٣٣٠.
- (٤٣) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٣٧٨٤٧-٤٠٠٣، طلبات مقدمة من يوسف خياط لتقديم ليلتين بالتياترو الكوميدي.
- (٤٤) جريدة المحروسة: السنة الثانية، عدد ١٨١، في ١١ أبريل ١٨٨١ م، ص ٦٣٧.
- (٤٥) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية: كود أرشيفي ٠٣٧٨٤٧-٤٠٠٣، بخصوص طلب مقدم من عبدالله النديم ويوسف الخياط لتقديم روايات عربية بالتياترو الفرنسي الصغير، في ١١ أبريل ١٨٨٢ م، انظر نص الطلب في.
- (٤٦) محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، المرجع السابق، ص ١٠٥.
- (٤٧) جريدة المحروسة: عدد ١٢٠٢، في ٨ يناير ١٨٨٥ م، ص ٣، وجريدة الأهرام: السنة التاسعة، عدد ٢١١٨، في ١٦ يناير ١٨٨٥ م، ص ٤.
- (٤٨) جريدة المحروسة: عدد ١٢٠٥، في ٢٩ يناير ١٨٨٥ م، ص ١.

- (٤٩) جريدة المحروسة: عدد ١٢٠٧، في ١٢ فبراير ١٨٨٥ م، ص ١، وعدد ١٢٠٨، في ١٩ فبراير ١٨٨٥ م، ص ١. وعدد ١٢٠٩، ٢٦ فبراير ١٨٨٥ م، ص ١.
- (٥٠) جريدة المحروسة: عدد ١٢١١، في ١٢ مارس ١٨٨٥ م، ص ١.
- (٥١) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية: كود أرشيفي ٠٣٧٩١٣-٤٠٠٣، شروط الاتفاق بين يوسف خياط وعبدالرحمن رشدي نائباً عن الحكومة المصرية، في ٩ مارس ١٨٨٥ م، ص ٢.
- (٥٢) نفس المصدر: ترجمة مذكرة نمرة ٢٤٢ من نظارة الأشغال العمومية لرئاسة مجلس النظار، في ١٧ مارس ١٨٨٥ م، ص ١.
- (٥٣) جريدة الأهرام: السنة التاسعة، عدد ٢١٨١، ٤ أبريل ١٨٨٥ م، ص ٢، وعدد ٢١٨٧، في ١١ أبريل ١٨٨٥ م، ص ٣.
- (٥٤) جريدة الأهرام: السنة التاسعة، عدد ٢٢١١، في ٩ مايو ١٨٨٥ م، ص ٢.
- (٥٥) جريدة المحروسة: عدد ١٣٩٦، في ١٧ أبريل ١٨٨٨ م، ص ٢.
- (٥٦) جريدة القاهرة: السنة الثالثة، عدد ٧٣٩، في ٣٠ مايو ١٨٨٨ م، ص ٢.
- (٥٧) جريدة الصادق: السنة الثانية، عدد ٣٣٦، في ٦ يوليو ١٨٨٨ م، ص ١.
- (٥٨) جريدة القاهرة: السنة الرابعة، عدد ١٠٨٦، في ٢٨ أكتوبر ١٨٨٩ م، ص ٣.
- (٥٩) محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، المرجع السابق، ص ١٠٥.
- (٦٠) عمر وصفي: التمثيل منذ ٤٠ سنة، مجلة روز اليوسف، عدد ٢٠، في ٢٤ مارس ١٩٢٦ م، ص ١٤ نقلاً عن سيد علي إسماعيل: المرجع السابق، ص ١٤٠.
- (٦١) سيد علي إسماعيل: المرجع السابق، ص ١٤٠.
- (٦٢) جريدة مصر: السنة الثالثة، عدد ٥٣، في ٤ يوليو ١٨٧٩ م، ص ٢.
- (٦٣) توفيق حبيب: تاريخ التمثيل العربي، مجلة الستار، عدد ١٥، في ٩ يناير ١٩٢٨ م، ص ٢٣ نقلاً عن سيد علي إسماعيل: المرجع السابق، ص ١٤٠.
- (٦٤) جريدة الأهرام: السنة السادسة، عدد ١٣٤٢، في ١٠ مارس ١٨٨٢ م، ص ٢.
- (٦٥) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية: كود أرشيفي ٠٣٧٨٤٧-٤٠٠٣، سليمان قرداحي يلتمس تقديم ثمانى روايات على مسرح الاوبرة الخديوية ١٨٨٢ م، في ٢٥ مايو ١٨٨٢ م، للاطلاع على نص طلب القرداحي من نظارة الأشغال انظر.
- (٦٦) جريدة الأهرام: السنة السادسة، عدد ١٣٦٩، في ١٥ أبريل ١٨٨٢ م، ص ٢.
- (٦٧) جريدة الأهرام: عدد ١٣٧٢، في ١٨ أبريل ١٨٨٢ م، ص ٣.
- (٦٨) جريدة الأهرام: عدد ١٣٧٥، في ٢١ أبريل ١٨٨٢ م، ص ٢.
- (٦٩) جريدة الأهرام: عدد ١٣٧٧، في ٢٤ أبريل ١٨٨٢ م، ص ٢، وجريدة المحروسة: عدد ١١٢٧، في ٢٤ أبريل ١٨٨٢ م، ص ٢٣، وعدد ١١٢٨، في ٢٥ أبريل ١٨٨٢ م، ص ٢٥.



- (٧٠) جريدة المحروسة: السنة السادسة، عدد ١١٣٣، في ١ مايو ١٨٨٢م، ص ٣٥، وعدد ١١٣٤، في ٢ مايو ١٨٨٢م، ص ٣٧.
- (٧١) جريدة المحروسة: عدد ١١٤٠، في ٩ مايو ١٨٨٢م، ص ٤٨، وعدد ١١٥٤، في ٢٦ مايو ١٨٨٢م، ص ٧٨.
- (٧٢) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية: كود أرشيفي ٤٠٠٣-٠٣٧٨٤٧، طلب مقدم من سليمان قرداحي إلى نظارة الأشغال العمومية للتصريح له بالتمثيل في المسرح الكوميدي.
- (٧٣) جريدة الزمان: السنة الخامسة، عدد ٨٥٩، في ٦ مارس ١٨٨٦م، ص ٤.
- (٧٤) محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، المرجع السابق، ص ١٠٩.
- (٧٥) دار الوثائق القومية: مجلس النظار والوزراء: كود أرشيفي ٠٣٣١٦٢-٠٠٧٥، ترجمة مذكرة من نظارة الأشغال العمومية إلى رئاسة مجلس النظار نمرة ٥١١، في ٢١ أبريل ١٨٨٧م.
- (٧٦) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية: كود أرشيفي ٤٠٠٣-٠٣٧٨٧٢، في ٢٧ مارس ١٨٨٦م.
- (٧٧) جريدة القاهرة: السنة الثانية، عدد ٣٦٧، في ٢٧ فبراير ١٨٨٧م، ص ٢، وعدد ٣٧٢، في ٥ مارس ١٨٨٧م، ص ٣. وعدد ٣٧٨، في ١٢ مارس ١٨٨٧م، ص ٣، وعدد ٣٨٩، في ٢٤ مارس ١٨٨٧م، ص ٢، وعدد ٣٩٤، في ٣٠ مارس ١٨٨٧م، ص ٢. وعدد ٣٩٦، في ١٢ أبريل ١٨٨٧م، ص ٣.
- (٧٨) جريدة القاهرة: عدد ٤١٥، في ٢٦ أبريل ١٨٨٧م، ص ٣.
- (٧٩) دار الوثائق القومية: مجلس النظار والوزراء، ٠٣٣١٦٢ - ٠٠٧٥، ترجمة مذكرة من نظارة الأشغال العمومية إلى رئاسة مجلس النظار نمرة ٥١١، في ٥ مايو ١٨٨٧م.
- (٨٠) محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، المرجع السابق، ص ١١٠.
- (٨١) جريدة الأهرام: السنة ١٢، عدد ٣١٠٤، في ٣٠ أبريل ١٨٨٨م، ص ٣.
- (٨٢) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٤٠٠٣-٠٢٢٥٤٨، أوراق بخصوص طلب لتشغيل الأوبرا ١٨٨٨ - ١٨٨٩م، في ٣ فبراير ١٨٨٩م.
- (٨٣) محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، المرجع السابق، ص ١١٠.
- (٨٤) سيد علي إسماعيل: المرجع السابق، ص ١٤٩.
- (٨٥) نفس المرجع: ص ١٥٠-١٥٢.
- (٨٦) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، ٤٠٠٣-٠٣٦٠٦٢، إفادة مترجمة بشأن سليمان قرداحي سنة ١٩٠٠م، في ١٣ ديسمبر ١٩٠٠م.
- (٨٧) جريدة لسان العرب: السنة الأولى، عدد ٦٤، في ١٣ أكتوبر ١٨٩٤م، وعدد ٧٩، في ٣١ أكتوبر ١٨٩٤م، ص ٢.

- (٨٨) جريدة لسان العرب: السنة الأولى، عدد ١٣٣، في ٤ يناير ١٨٩٥ م، ص ٢.
- (٨٩) جريدة لسان العرب: عدد ١٤٠، في ١٢ يناير ١٨٩٥ م، ص ١٩.
- (٩٠) جريدة لسان العرب: عدد ١٤٩، في ٢٣ يناير ١٨٩٥ م، ص ٣٧.
- (٩١) جريدة لسان العرب: عدد ١٨١، في ٧ مارس ١٨٩٥ م، ص ٦٩.
- (٩٢) جريدة لسان العرب: عدد ١٨٥، في ٢ مارس ١٨٩٥ م، ص ٦١.
- (٩٣) جريدة لسان العرب: عدد ٢٣١، في ٩ مايو ١٨٩٥ م، ص ١٦١.
- (٩٤) جريدة لسان العرب: عدد ٢٣٩، في ١٨ مايو ١٨٩٥ م، ص ١٧٧.
- (٩٥) جريدة لسان العرب: عدد ٢٤٣، في ٢٣ مايو ١٨٩٥ م، ص ١٨٥.
- (٩٦) جريدة المشير: السنة الأولى، عدد ١٧، في ٢١ فبراير ١٨٩٥ م، ص ١٣٦-١٣٧.
- (٩٧) مجلة الهلال: السنة الثالثة، ج ٨، في ١٥ يناير ١٨٩٥ م، ص ٣٩٦، وج ١١، في ١٥ فبراير ١٨٩٥ م، ص ٤٣٦.
- (٩٨) جريدة لسان العرب: السنة الثانية، عدد ٤٤٥، في ٢٤ يناير ١٨٩٦ م، ص ٢.
- (٩٩) جريدة لسان العرب: عدد ٤٥٨، في ٨ فبراير ١٨٩٦ م، ص ٢.
- (١٠٠) جريدة لسان العرب: عدد ٤٧٣، في ٢٧ فبراير ١٨٩٦ م، ص ٢.
- (١٠١) جريدة لسان العرب: عدد ٤٩٥، في ٢٦ مارس ١٨٩٦ م، ص ٢.
- (١٠٢) جريدة الأخبار: السنة الثالثة، عدد ٦٠٩، في ١٤ سبتمبر ١٨٩٨ م، ص ٣.
- (١٠٣) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٣٦٠٦٢-٤٠٠٣، بخصوص عريضة مقدمة من سليمان أفندي قرداحي عن طلب ببناء مرسح على جنيبة الأزيكية.
- (١٠٤) نفس المصدر: إفادة مترجمة بشأن سليمان القرداحي بتاريخ ٢٣ ديسمبر ١٩٠٠ م، والنص الأصلي للإفادة المترجمة بشأن سليمان قرداحي ومطالبته بتعويض على المسرح الذي تم هدمه بالإسكندرية ١٩٠٠ م، ووثائق عابدين: كود أرشيفي ٠١٤١٧٤-٠٠٦٩، ج ٦٤٤، خطاب نمرة ٣٩٣، بتاريخ ٢٤ يناير ١٩٠١ م، للمزيد انظر.
- (١٠٥) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٣٧٩١٤-٤٠٠٣، رفض طلبات مقدمة من أجواق تمثيلية ومن أفراد وجمعيات وخلافه بخصوص إحياء حفلات مسرحية بتياترو الأوبرا الخديوية [وهو ملف يتضمن طلبات كثيرة كان منها طلب القرداحي].
- (١٠٦) محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، المرجع السابق، ص ١١-١١٢.
- (١٠٧) جريدة الأهرام: السنة ٣٤، عدد ٩٣٨٩، في ٤ فبراير ١٩٠٩ م، ص ٢.
- (١٠٨) جريدة الأهرام: عدد ٩٤٧١، في ١٤ مايو ١٩٠٩ م، ص ٣.
- (١٠٩) مريم سماط: مذكرات ممثلة، الأهرام، عدد ١١٤٧٨، في ٦ سبتمبر ١٩١٥ م، ص ٢.

- (١١٠) قسطندي رزق: المصدر السابق، ص ١٧١، ومحمد كامل الخلعي: كتاب الموسيقى الشرقي، ط ٢، مكتبة مديولي، القاهرة، ٢٠٠٠ م، ص ١٣٧، ويوسف أسعد داغر: مصادر الدراسات الأدبية، ج ٢، منشورات جمعية أهل القلم، لبنان، ١٩٥٦ م، ص ٦٤٣.
- (١١١) جريدة الأهرام: السنة الثامنة، عدد ١٩٧٤، في ٢٣ يولية ١٨٨٤ م، ص ٣.
- (١١٢) سيد على إسماعيل: المرجع السابق، ص ١٦٠.
- (١١٣) جريدة الأهرام: السنة الثامنة، عدد ١٩٧٦، في ٢٥ يولية ١٨٨٤ م، ص ٣.
- (١١٤) جريدة الأهرام: السنة الثامنة، عدد ١٩٧٧، في ٢٦ يولية ١٨٨٤ م، ص ٣.
- (١١٥) جريدة الأهرام: عدد ٢٠٤٠، في ١٤ أكتوبر ١٨٨٤ م، ص ٣، وعدد ٢٠٤٦، في ٢١ أكتوبر ١٨٨٤ م، ص ٣، وعدد ٢٠٤٩، في ٢٤ أكتوبر ١٨٨٤ م، ص ٢-٣.
- (١١٦) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٢٢٥٤٠-٤٠٠٣، أوراق بتأجير الممثلين أحمد ابو خليل وعبد الحمولي بتياترو الأوبرا الخديوية ١٨٨٤ م، في ٢٦ نوفمبر ١٨٨٤ م، للإطلاع على نص الطلب المقدم للأشغال العمومية.
- (١١٧) جريدة الأهرام: السنة التاسعة، عدد ٢١٣١، في ٣١ يناير ١٨٨٩ م، ص ٢-٣.
- (١١٨) جريدة المحروسة: عدد ١٣٧٧، في ٥ مارس ١٨٨٦ م، ص ٣، وعدد ١٣٩٨، في ٥ أبريل ١٨٨٦ م، ص ١، وعدد ١٤١٤، في ١١ مايو ١٨٨٦ م، ص ٢، وعدد ١٤١٦، في ١٣ مايو ١٨٨٦ م، ص ٣.
- (١١٩) محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، المرجع السابق، ص ١١٧-١١٨.
- (١٢٠) مجلة الآداب: السنة الثانية، عدد ٥٨، في ٢٦ يناير ١٨٨٩ م، ص ١٨٤.
- (١٢١) مجلة الآداب: السنة الثالثة، عدد ٧١، في ٢٧ أبريل ١٨٨٩ م، ص ٢٨٦.
- (١٢٢) مجلة الآداب: السنة الثالثة، عدد ١٠٠، في ٣٠ نوفمبر ١٨٨٩ م، ص ٥٢٦.
- (١٢٣) جريدة القاهرة: السنة الرابعة، عدد ١١٣٢، في ٢٨ ديسمبر ١٨٨٩ م، ص ٢، وعدد ١١٣٣، في ٢٩ ديسمبر ١٨٨٩ م، ص ٢.
- (١٢٤) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٢٢٥٤٩-٤٠٠٣، أوراق بخصوص تشغيل الأوبرا ١٨٨٨-١٨٩٩ م، رد نظارة الأشغال العمومية على طلب أحمد أبو خليل القباني في ١٤ سبتمبر ١٨٨٩ م.
- (١٢٥) نفس المصدر: بتاريخ ١٩ سبتمبر ١٨٨٩ م، ص ٢١-٢٢.
- (١٢٦) جريدة القاهرة: السنة الرابعة، عدد ١١٣٦، في ١ يناير ١٨٩٠ م، ص ٢، وعدد ١١٣٨، في ٤ يناير ١٨٩٠ م، ص ٢، وعدد ١١٣٩، في ٥ يناير ١٨٩٠ م، ص ٢.
- (١٢٧) المسرح المصري: تقديم حسن عطية، ج ١، سلسلة توثيق المسرح المصري، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، القاهرة ١٩٩٧ م، ص ١٢٢-١٢٨.

- (١٢٨) جورج طنوس: الشيخ سلامة حجازي وما قيل في تأبينه، شركة مطبعة الرغائب، القاهرة ١٩١٧م، ص ٣٦.
- (١٢٩) جريدة لسان العرب: السنة الأولى، عدد ١٠٩، في ٥ ديسمبر ١٨٩٤م، ص ٤، وعدد ١١٤، في ١١ ديسمبر ١٨٩٤م، ص ٤.
- (١٣٠) محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، المرجع السابق، ص ١١٩.
- (\*) خير وصف لعبد الرازق عنایت قد جاء في كتاب جورج طنوس حيث قال: "عبدالرازق بك عنایت أحد شهداء التمثيل ورافعي مناره إذا عد الذين نهضوا بالتمثيل العربي في مصر. . . كان هذا الفقيد الجليل على جانب كبير من العلم والثروة، بدأ حياته العملية بخدمة العلم في وزارة المعارف فعين مفتشا للوادي، ثم مفتشا للمدارس. . . وإذا شئنا أن نسرد مآثر المرحوم عبدالرازق بك عنایت على التمثيل العربي في هذه الديار لضاق بنا المقام فقد دفعه شغفه بالفن، إلى أن يطلب من وزارة المعارف إقالته من منصبه وكان مفتشا على المدارس اذ ذاك ليتفرغ لخدمة التمثيل بكل قواه. وابلغ من هذا كله ان المرحوم عبد الرازق عنایت بك كان مشهوراً بثروته فأنفق منها عشرات الألوف من الجنيهات على المسارح والجوقات التمثيلية غير نادم ولا أسف ثم هو الذي كان له الفضل في تشييد دار التمثيل العربي من جديد [للشيخ سلامة حجازي والذي كانت تربطه به علاقة نسب حيث كان زوج ابنة عنایت] وإنشاء جوقة عكاشة" جورج طنوس: المصدر السابق، ص ٣٦.
- (١٣١) نفس المصدر.
- (١٣٢) محمود تيمور: طلائع المسرح العربي، مكتبة الآداب القاهرة، د. ت، ص ٣١.
- (١٣٣) جريدة الأخبار: السنة الأولى، عدد ١٢٠، في ٢٩ ديسمبر ١٨٩٦م، ص ٢، وجريدة المشير عدد ١١٥، في ٣٠ ديسمبر ١٨٩٦م، ص ٩٧٥.
- (١٣٤) جريدة المشير: السنة الثالثة، عدد ١١٧، في ١٦ يناير ١٨٩٧م، ص ٩٩٦.
- (١٣٥) جريدة الفلاح: السنة ١١، عدد ٧٧٥، في ٩ نوفمبر ١٨٩٧م، ص ٣.
- (١٣٦) مريم سمات: مذكرات ممثلة، جريدة الأهرام، السنة ٤٠، عدد ١١٤٧٨، في ٦ سبتمبر ١٩١٥م، ص ٢.
- (١٣٧) محمد كامل الخلعي: المصدر السابق، ص ١٣٩.
- (١٣٨) قسطندي رزق: المصدر السابق، ص ١٧٢؛ ومحمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، المرجع السابق، ص ١٢٦؛ وسيد على إسماعيل: المرجع السابق، ص ١٨٠.
- (١٣٩) محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، المرجع السابق، ص ١٢٦.
- (١٤٠) جريدة الوطن، في ١٦ يونية ١٨٨٨م، نقلاً عن: المسرح المصري، المرجع السابق، ص ١٠٥.
- (١٤١) سيد على إسماعيل: المرجع السابق، ص ١٨٠-١٨١.

- (١٤٢) مريم سماط: مذكرات ممثلة، جريدة الأهرام: السنة ٤٠، عدد ١١٤٦١، في ٢٠ أغسطس ١٩١٥ م، ص ٢.
- (١٤٣) جريدة الأهرام: السنة ١٥، عدد ٤٠٠٦، في ٢٥ أبريل ١٨٩١ م، ص ٢.
- (١٤٤) جريدة الأهرام: السنة ١٦، عدد ٤١٥٣، في ٢٢ أكتوبر ١٨٩١ م، ص ٣.
- (١٤٥) قسطندي رزق: المصدر السابق، ص ١٧٢.
- (١٤٦) محمود تيمور: المصدر السابق، ص ٤-٥.
- (١٤٧) نفس المصدر: وسيد على إسماعيل: المرجع السابق، ص ١٨٢-١٨٥.
- (١٤٨) جريدة المشير: السنة الثانية، عدد ٦٨، في ١١ يناير ١٨٩٦ م، ص ٥٥٧، وعدد ٦٩، ١٨ يناير ١٨٩٦ م، ص ٥٦٧.
- (١٤٩) مجلة الهلال: السنة الثامنة، ج ٨، في ١٥ يناير ١٩٠٠ م، ص ٣٧٩، وج ١٢، في ١٥ مارس ١٩٠٠ م، ص ٣٧٩، وجريدة المحروسة: السنة ٢٨، عدد ٢٥٠٧، في ٥ سبتمبر ١٩٠٣ م، ص ٢.
- (١٥٠) محمود تيمور: المصدر السابق، ص ٩-١٠.
- (١٥١) جريدة الأهرام: السنة ٢٤، عدد ٦٦١٩، في ٢٦ ديسمبر ١٨٩٩ م، ص ٢.
- (١٥٢) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠١٦٣١٤-٤٠٠٣، جوق إسكندر فرح لإحياء ليلة تمثيلية لكل عام حتى ١٩٠٤ م، وكود أرشيفي ٠١٦٣٢٠-٤٠٠٣، طلب مقدم من محمود حجازي من أعضاء جوق إسكندر فرح، بتاريخ ٢٥ مارس ١٨٩٧ م، وللإطلاع على بعض نصوص هذه الطلبات المقدمة لنظارة الأشغال العمومية.
- (١٥٣) مجلة الأستاذ: السنة الأولى، ج ٣٣، في ٤ أبريل ١٨٩٣ م، ص ٧٧٣.
- (١٥٤) جريدة لسان العرب: السنة الأولى، عدد ١١٧، في ١٤ ديسمبر ١٨٩٤ م، ص ٢.
- (١٥٥) جريدة المشير: السنة الثانية، عدد ٨٢، في ٩ مايو ١٨٩٦ م، ص ٦٨٩، وعدد ١٠٤، في ١٠ أكتوبر ١٨٩٦ م، ص ٨٨٨، وعدد ١١٦، في ٩ يناير ١٨٩٧ م، ص ٩٨٧.
- (١٥٦) جريدة الأخبار: السنة الثانية، عدد ٤٦٩، في ١٨ مارس ١٨٩٨ م، ص ٣، وعدد ٤٧١، في ٢١ مارس ١٨٩٨ م، ص ٣، وعدد ٦٠٤، في ٨ سبتمبر ١٨٩٨ م، ص ٣، وعدد ٦٧٦، في ٣ ديسمبر ١٨٩٨ م، ص ٣.
- (١٥٧) جريدة الرأي العام: السنة الأولى، عدد ٢٦، في ٣ نوفمبر ١٨٩٣ م، ص ١٠٨، وعدد ١٤، في ٦ مايو ١٨٩٩ م، ص ١٠٩.
- (١٥٨) جريدة الآمال: السنة الأولى، عدد ٨٩، في ٧ يونيو ١٨٩٩ م، ص ٣-٤.
- (١٥٩) جريدة البصير: السنة الثالثة، عدد ٧٨٤، في ١٢ أبريل ١٩٠٠ م، ص ٢.
- (١٦٠) جريدة اللواء: السنة الأولى، عدد ٢٢٤، في ١٩ أغسطس ١٩٠٠ م، ص ٣، وعدد ٢٢٧، في ٢٢ أغسطس ١٩٠٠ م، ص ٢، وعدد ٢٢٨، في ٢٣ أغسطس ١٩٠٠ م، ص ٢، وعدد ٢٢٩، في ٢٤ أغسطس ١٩٠٠ م، ص ٢، وعدد ٢٣١، في ٢٦ أغسطس ١٩٠٠ م، ص ٢.

- (١٦١) جريدة صدى الأهرام: السنة الأولى، عدد ٢٨٠، في ٤ أكتوبر ١٩٠٠ م، ص ١-٢.
- (١٦٢) جريدة الاتحاد المصري: السنة ٢١، عدد ٢٠٣٦، في ٢١ مارس ١٩٠١ م، ص ٢.
- (١٦٣) جريدة المرصاد: السنة الرابعة، عدد ١٩٤، في ١٠ أغسطس ١٩٠٢ م، ص ٢.
- (١٦٤) جريدة المحروسة: السنة ٢٨، عدد ٢٥١١، في ٣ أكتوبر ١٩٠٣ م، ص ٢.
- (١٦٥) جريدة الراوى: السنة الأولى، عدد ١٦٥، في ٢٣ أغسطس ١٩٠٣ م، ص ٣.
- (١٦٦) مجلة الهلال: السنة الخامسة، ج ٩، في ١ يناير ١٨٩٧ م، ص ٣٥٤.
- (١٦٧) جريدة الجوائب المصرية: السنة الأولى، عدد ٢٣٢، في ٧ نوفمبر ١٩٠٣ م، ص ١.
- (١٦٨) جريدة الجوائب المصرية: عدد ٨٤٤، في ١١ نوفمبر ١٩٠٥ م، ص ٣.
- (١٦٩) جريدة الجوائب المصرية: السنة الثالثة، عدد ٨٠٩، في ٢ أكتوبر ١٩٠٥ م، ص ٣، وعدد ٨٥٢، في ٢٠ أكتوبر ١٩٠٥ م، ص ٣.
- (١٧٠) جريدة الجوائب المصرية: السنة الثالثة، عدد ٨٤٤، في ١١ نوفمبر ١٩٠٥ م، ص ٢-٣.
- (١٧١) مجلة سركيس: السنة الأولى، عدد ١٤، في ١٥ نوفمبر ١٩٠٥ م، ص ٤٣٨.
- (١٧٢) جريدة الجوائب المصرية: السنة الثالثة، عدد ٨٦٠، في ٤ ديسمبر ١٩٠٥ م، ص ٣.
- (١٧٣) مجلة الشتاء: السنة الأولى، ج ١، في ١ يناير ١٩٠٦ م، ص ١٦١-١٦٢.
- (١٧٤) محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، المرجع السابق، ص ١٣١-١٣٢.
- (١٧٥) نفس المرجع: ص ١٦٨.
- (١٧٦) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٢٢٥٥٣-٤٠٠٣، أوراق بخصوص طلب تمثيل خمس روايات في تياترو الأوبرا الخديوية من الخواجة سليمان الحداد، بتاريخ ٢ يناير ١٨٩٣ م، ومجلة الأستاذ، السنة الأولى، ج ٣٣، في ٤ أبريل ١٨٩٣ م، ص ٧٧٤.
- (١٧٧) دار الوثائق القومية: مجلس النظار والوزراء، كود أرشيفي ٠٣٣١٨٦-٠٠٧٥، بتاريخ ٥ يناير ١٨٩٥ م، وجريدة لسان العرب: السنة الأولى، عدد ١٩٤، في ٢١ مارس ١٨٩٥ م، ص ٩١.
- (١٧٨) جريدة لسان العرب: السنة الأولى، عدد ١٥، في ١٧ أغسطس ١٨٩٤ م، ص ٢.
- (١٧٩) جريدة الشرق: السنة الثانية، عدد ٣٥٥، في ١٥ نوفمبر ١٩٠٤ م، ص ٢.
- (١٨٠) جريدة الاتحاد المصري: السنة ٣١، عدد ٣١١٢، في ١٩ سبتمبر ١٩١١ م، ص ٢.
- (١٨١) سيد على إسماعيل: المرجع السابق، ص ١٧١-١٧٢.
- (١٨٢) محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، المرجع السابق، ص ١٦٩.
- (١٨٣) جريدة المحروسة: عدد ١٣٧١، في ١٢ فبراير ١٨٨٦ م، ص ٢، وللمزيد أيضا عدد ١٣٧٥، في ٢٦ فبراير ١٨٨٦ م، ص ٢، وعدد ١٣٧٦، في ٢ مارس ١٨٨٦ م، ص ٢، وعدد ١٤٤٤، في ١٧ يونيو ١٨٨٦ م، ص ٢، وعدد ١٤٥٥، في ١ يوليو ١٨٨٦ م، ص ٢، وعدد ١٤٥٩، في ٧ يوليو ١٨٨٦ م، ص ٢.
- (١٨٤) جريدة لسان العرب: السنة الثانية، عدد ٤٦٤، في ١٥ فبراير ١٨٩٦ م، ص ٢.

- 
- (١٨٥) جريدة لسان العرب: السنة الثانية، عدد ٤٣٧، في ١٥ يناير ١٨٩٦م، ص٢، وجريدة الآمال: السنة الأولى، عدد ٨٤، في ١ يولية ١٨٩٩م، ص٣.
- (١٨٦) جريدة المحروسة: عدد ١٣٧٤، في ٢٣ فبراير ١٨٨٦م، ص٢، وجريدة لسان العرب: السنة الثانية، عدد ٤٤٥، في ٢٤ يناير ١٨٩٦م، ص٣.

## الفصل الثالث

### من الشيخ سلامة إلى الريحاني

### كيف تمصّر المسرح؟

إذا أمعنا النظر بموضوعية وبنفس درجة الاهتمام المماثلة لقضايا التحرر الوطني من قبضة الاحتلال، والتحرر الاجتماعي من مخلفات العادات والتقاليد والأفكار البائدة، سنجد أن عملية تمصير المسرح أحد أهم فصول تلك القضايا، ونوع من أنواع الكفاح الاجتماعي الشعبي سواء من طرف الذات الفاعلة، أو الذات الموجه لها الفعل، كما سنجد في عملية التمصير تلك كافة انعكاسات العقل الجمعي وتطلعاته وقتئذ، شيء أشبه بالمخاض في سبيل رؤية ذاته على الوجه المراد، وكانت خشبة المسرح هي السبيل لإعادة تمثيل الواقع، كانت بمثابة معمل القياس والاختبار لما استطاع المجتمع بلوغه من تغيير، ومن يعقوب صنوع مروراً بسلامة حجازي وجورج أبيض وصولاً إلى المهديّة والريحاني والكسار يتجسد بناء القصة.

### أولاً- الإشكالية التاريخية حول ريادة مسرح يعقوب صنوع

ولد يعقوب صنوع روفائيل (١٨٣٩-١٩١٢م) في القاهرة من أبوين إيطاليين إسرائيليين كانا ضمن المهاجرين الإيطاليين إلى مصر، وتمكن والده من التدرج في السلك الوظيفي والإداري الذي اعتمدت عليه الأسرة العلوية إلى أن أصبح مستشاراً خاصاً بالأمير أحمد يكن حفيد محمد علي باشا، أي أن أسرة يعقوب تمتعت بمكانة اجتماعية مرموقة ساهمت في مساره التعليمي والمهني<sup>(١)</sup>.

وقد أجمعت عديد من الدراسات العربية<sup>(٢)</sup> والأجنبية<sup>(٣)</sup> التي أرخت لتاريخ المسرح المصري أن يعقوب صنوع هو رائده ومؤسسه العام ١٨٧٠م، واستندت



تلك الدراسات بشكل أساسي على إحدى محاوراته المنشورة بصحيفته أبو نظارة، وفيها ذكر أنه أنشأ "تياترو عربي للمصريين" امتد وجوده إلى عامين<sup>(٤)</sup>.

أما المصدر الثاني لتاريخ مسرح يعقوب صنوع كانت خطبة ألقاها بجمعية تعاون الأفكار بباريس العام ١٩٠٢ م، ودونها "جاك شيلي" أحد أصدقائه في مقال بعنوان "موليير مصر" العام ١٩٠٦ م، ونُشر بصحف يعقوب صنوع أيضاً، وفيها شرح تفاصيل نشأة وماهية ذلك المسرح ومن أهم النقاط التي جاءت فيه التالي:

ذكر صنوع أنه أنشأ مسرحه في مقهى موسيقي بحديقة الأربكية العام ١٨٧٠ م، متأثراً بالفرق الإيطالية والفرنسية في مصر، وأنه لم يكتف بحب المسرح وموهبته في التمثيل وإنما اهتم بدراسة مسرح "جولدوني Juldoni" و"موليير Molière" و"شريدان Sheridan" رواد المسرح في أوروبا، ثم توسط له خيرى باشا لدى الخديو إسماعيل للموافقة على إنشاء مسرحه هذا، وكان أول عرض قدمه عبارة عن أوبريت من فصل واحد بعنوان "مغامرة في جناح الحريم" حضره كبار الشخصيات من الدبلوماسيين الأوروبيين، والوزراء ورجال الحاشية الخديوية، وجمهور كبير بلغ عدده ثلاثة آلاف متفرج!<sup>(٥)</sup>.

وبحسب صنوع استطاعت الفرقة أن تحقق نجاحاً جماهيرياً باهراً استدعى أن يضم إلى فرقته فتاتين تقومان بالأدوار النسائية بدلاً من الصبيان الصغار، ثم دعاه الخديو إسماعيل بعد أربعة شهور إلى مسرحه الخاص بقصر النيل، ولبنى صنوع الدعوة إذ قدمت فرقته ثلاث مسرحيات هي: "آنسة على الموضة"، و"الغندور في القاهرة"، و"الضرتان" وجميعها كوميديات ذات مغزى اجتماعي.

وبحسب صنوع أيضاً، أن تلك العروض التي قدمتها فرقته قد نالت إعجاب واستحسان الخديو، باستثناء مسرحية "الضرتان" التي أثارت حفيظته لأنها ضد تعدد الزوجات وكان الخديو مزواجاً، ولذا نصحه أصدقائه بحذفها من برنامج التمثيلي، ولم يتقص ذلك من مكانة صنوع لدى الخديو الذي منحه لقب "موليير مصر"، أسوة "بموليير Molière" الرائد المسرحي الفرنسي<sup>(٦)</sup>.

ونستمر مع ذكريات صنوع وعلى لسانه، واصلت الفرقة نجاحها حتى أنه كتب اثنتان وثلاثون مسرحية خلال عامين فقط، بخلاف ما ترجمه إلى الإنجليزية،

وبلغت عروض فرقته المسرحية المئات حضر الخديو وحاشيته معظمها، مما كان مدعاة لإثارة غيرة بعض الأوروبيين الذين وشوا به بحجة أن مسرحياته ذات مدلول سياسي معارض، وعلى أثره صدر أمر الخديو بإغلاق مسرح صنوع العام ١٨٧٢ م<sup>(٧)</sup>، ولكن ألم يحضر الخديو مسرحيات فرقة صنوع؟ هل كان قاصر الفهم إلى ذلك الحد الذي يتخذ فيه قراره بناء على فهم الآخرين لمغزى ومدلول ما كان يشاهده ويراه هو بنفسه بل وأثار إعجابه الشديد؟!

ولا زلنا مع سرديّة صنوع الذي نُشر له مسرحية "مولير مصر وما يقاسيه" العام ١٩١٣ وكتب على غلافها "رواية تمثيلية هزلية بقلم الشيخ يعقوب صنوع المشهور بأبي نظارة المصري شاعر الملك ومؤسس التياترات العربية"، مهدها من صنوع إلى صديقه "فيليب دي طرازي"، وفيها أكد على جهوده المضيئة التي بذلها في سبيل تأسيس مسرحه حتى أغلقه الخديو<sup>(٨)</sup>، وأصبحت تلك المسرحية بمثابة المصدر المقدس بالنسبة للباحثين الذين أرخوا مسرح يعقوب صنوع دون أن يضعوا في اعتبارهم أنها لا تعدو مجرد مذكرات شخصية تخضع لأهواء كاتبها الذاتية.

ولكن في العام ٢٠٠١ م ظهرت دراسة حديثة لسيد إسماعيل دعت إلى إعادة النظر في تاريخ مسرح صنوع ومسألة ريادته، واستندت تلك الدراسة على حجج منطقية وجيهة ومنها:

**أولاً -** عدم وجود أية وثائق رسمية أو دوريات أو دراسات معاصرة للفترة الخاصة بصنوع تحدثت عن مسرحه، وذلك لا يتناسب مع حجم الشهرة والنجاح الجماهيري والنخبوي الذي بلغته مسرحيات فرقة صنوع كما ذكر.

**ثانياً -** عدم وجود تاريخ محدد لتأسيس ذلك المسرح أو إغلاقه والاكتماء بتحديد ما بين عامي ١٨٧٠ - ١٨٧٢ م، وأيضاً عدم العثور على أية أوامر معلنة تثبت منح الخديو إسماعيل لقب "مولير مصر" لصنوع، ويواجه الأمر الخديوي الخاص بإغلاق المسرح نفس الإشكالية.

**ثالثاً -** المبالغة الشديدة في كلام صنوع عن عروض الفرقة التي تجاوزت المئات، وعدد المسرحيات البالغ عددها ٣٢ مسرحية خلال عامين فقط، وحضور

٣٠٠٠ شخص لمسرحه في حين لم يوجد مسرح في مصر وقتئذ يستوعب هذا العدد المبالغ فيه.

رابعًا- نقدت الدراسة المقالات الأجنبية، وبعض الأخبار المتناثرة في جريدة الجوائب التي نُشرت بالأستانة، وجريدة الوقائع المصرية عن وجود مسرح عربي بالأزبكية لشخص يُدعى "جمس الإنجليزي"، وأثبتت الدراسة أن "جمس الإنجليزي" شخص آخر غير يعقوب صنوع الذي اُشتهر أيضًا باسم "جمس سانوا".

كما انتقدت الدراسة مقال "جاك شيلي، وجول بارييه" لأنهما كانا من أصدقاء يعقوب صنوع المقربين، واعتمدا على كلام صنوع، وبالتالي مطعون في مصداقيتهما، أما المقال المنشور في جريدة "الساتر داي ريفيو" "Saturday Review" أثبت سيد إسماعيل أنه كُتب في العام ١٨٧٩م، أي بعد سفر صنوع إلي باريس، كما أن المقال يتحدث عن بانس العربي أسوة "ببانس الانجليزي" الذي اشتهر بلعب القراقوز وفن خيال الظل، وهنا نضيف أن الصحف والتقارير الأجنبية كانت منضبطة في استخدام المصطلحات والأوصاف، فحين تذكر "بانس العربي" نرجح أنه كان أحد السوريين الهواة وليس المصريين، هذا بجانب حجج أخرى قوية استوجبت وضع تاريخ يعقوب صنوع كمؤسس للمسرح المصري كإشكالية مهمة للبحث<sup>(٩)</sup>.

وبناء عليه نُرجح أن الدراسة الحديثة هي الأقرب إلى المنطق والصواب وذلك من خلال عدة ملاحظات وأسئلة لا بد من طرحها:

**أولاً-** ندرة المصادر التي تشير إلى مسرح صنوع تُعد إشكالية جديرة بالاهتمام والتقصي في ظل ما ذكره يعقوب من الشهرة والنجاح الذي حققه مسرحه، فلماذا لم تنشر الدوريات المعاصرة أخبار هذه الفرقة التي بلغت عروضها المئات واهتم بها الخديو بنفسه؟ وحتى لو افترضنا أن الصحف لم تنشر أخباره لأن الخديو غضب عليها، وكان هذا الأمر في العام ١٨٧٢ فأين أخبار الفرقة والخديو راضٍ عنها؟

**ثانيًا-** ذكر صنوع بأن الفرقة مثلت بالمسرح الكوميدي الفرنسي، وقد سبق عرض النشاط الفني بالمسرح الذي اقتصر على الفرق الأجنبية فقط، ولم تذكر أيًا من التقارير المرفوعة إلى الخديو عن أي عرض مسرحي عربي أو أجنبي تضمن

اسم صنوع ومسرحياته المشار إليها، إضافةً إلى أن المسرح الكوميدي لم يتسع سوى لـ ٢١٦ متفرجاً وليس ٣٠٠٠ كما ذكر صنوع.

**ثالثاً** - أين ذهب أعضاء الفرقة سواء الشباب أو الفتاتين اللتين قال إنه كون منهما الفرقة؟ كان من الطبيعي أن يظهروا مع الفرق الشامية لاسيما بعد النجاح الذي ذكره صنوع.

**رابعاً** - إن النصوص المسرحية في تلك الفترة كانت تعاني من الندرة كما سبق وأشرنا لعدم وجود مؤلفين، وكان الاعتماد الكلي على المسرحيات المترجمة من الأدب الأوروبي، وكما قال صنوع أنه ألف ٣٢ مسرحية، فلماذا لم تفكر الفرق التي خلفته في أن تُعيد تمثيل تلك المسرحيات؟ ولماذا لم تهتم الصحف بتلك المسرحيات في حين اهتمت اهتماماً بالغاً بمسرحيات محمد عثمان جلال، وإسماعيل عاصم المحامى، وفرح أنطون كأولى محاولات لتأليف مسرحيات نابعة من المجتمع المصري؟، ولو افترضنا أن الفرق المسرحية هذه نأت بنفسها عن مسرحيات صنوع خوفاً من بطش السلطة بناء على صحة إغلاق مسرح صنوع، فقد جاءت فترات أكثر حرية وكانت تُقدم فيها مسرحيات ذات مغزى سياسي واجتماعي ناقد ولاذع، كما سنوضح لاحقاً فلماذا لم تفكر أية فرقة في إعادة تمثيلها مثلما فعلت مع مسرحيات جلال؟

**خامساً** - تشكيك الباحثين والكتاب أنفسهم الذين أرخوا لمسرح صنوع، وكان أبرزهم أنور لوقا الذي ذكر في مقاله أن: "المصدر الرئيسي لتلك الأخبار هو يعقوب صنوع نفسه.... ثم فصل تلك الذكريات في محاضرة شاملة دعته إلى إلقائها جمعية تعاون الأفكار سنة ١٩٠٢ م.... والمحاضرة الأخيرة بما حوته من التفاصيل سجل ثمين عن حياة هذا المسرح وموته، والحق أن جميع من حاولوا الكتابة عنه قد استمدوا معلوماتهم مما تيسر لهم من فقرات تلك المحاضرة النادرة، غير أن ندرة هذا النص لا ينبغي أن تدفعنا إلى تصديق كل ما جاء به ناسين أنه من إنشاء الرجل الذي كان يعنيه أن يكتسب برواية جهاده وتجديده شهرة وتعظيماً، وأنه حديث شيخ عن أيام شبابه قد تتعثر ذاكرته فيستعين بالخيال..... ولا ينبغي أن تبهرنا من خلال هذا الحديث الطلي هالة الروعة التي أحاط بها يعقوب صنوع بزوغ مسرحه" (١٠).

سادساً- هذه الوثيقة المهمة؛ وهى الطلب المقدم من عبد الله النديم، ويوسف الخياط العام ١٨٨٢ م إلى نظارة الأشغال العمومية للحصول على تصريح بتمثيل فرقتهم على المسرح الكوميدي الفرنسي، وجاء ضمن حيثياته: " إلى الآن لم تُشكل فرقة مصرية تتقدم بين الأمة المصرية بلغتها المالوغة واصطلاحاتها المعروفة ولهذا عزمنا على تقديم أربعين ليلة في هذا العام تُشخص فيها روايات تناسب الزمان وأهل المكان بالعبارة العربية المصرية" <sup>(١١)</sup>، وهنا السؤال الذي يطرح نفسه؛ ألم يذكر صنوع أنه ألف ومثل ٣٢ مسرحية باللهجة المصرية من قبل، هل يُعقل أن شخصية في وزن عبد الله النديم وهو الذي كان يُعتبر أحد أهم الشخصيات المتعلمة والمثقفة لم يعلم بفرقة صنوع كي يكتب في الطلب أنه إلى الآن لم تُشكل فرقة مصرية؟! ألم تكن فرقة صنوع مصرية؟ وإن لم تكن مصرية ألم تعرض مسرحياتها باللهجة العامية " المالوغة" على حد تعبير النديم والخياط؟

سابعاً- هذا التقرير المرسل من العميل "Z" إلى مفتش البوليس بالقاهرة بتاريخ ٢٧ يناير ١٨٨١ م الذي أشار فيه إلى رغبة أهالي القاهرة في أن يكون لهم مسرح خاص بهم يتحدث بلغتهم ويتوافق مع عاداتهم وتقاليدهم، <sup>(١٢)</sup>، والسؤال هنا ألم يعلم كاتب هذا التقرير بفرقة صنوع التي تأسست العام ١٨٧٠ م والتي ذاع صيتها وبلغت عروضها المئات؟! وهل هناك مداراه من ذكر صنوع حتى لو كانت مسرحياته تُسيء إلى الخديو وحكمه في تقرير سري إلى مفتش البوليس؟!، وهل فرقة صنوع لم تكن مصرية وطنية ليستحث في التقرير على ضرورة تكوين فرقة مصرية وطنية؟!

وقد وجهت بعض الدراسات المهمة بتاريخ الأدب المسرحي في مصر جهودها نحو إثبات وجود مسرح صنوع معتمدة على بعض أعداد جريدة الجوائب، التي تضمنت بعض الأخبار المتعلقة بشخص انجليزي يُدعى مستر "جيمس سنوا" (James Sanua) مدير التياترو العربي، منها عدد ٢٩ مايو ١٨٧٢ م الذي قيل فيه: "ووارد كتاب الايجيبت بتاريخ ١١ ماي مقابلة طويلة أثنى فيها على مستر جامس سنوا مدير التياترو العربي الثناء الجميل في جملة ما قاله فيها أن المومأ إليه أنشأ خمس روايات وقعت عند الجميع موقع الاستحسان فالمأمول أن الخديو المعظم يشملها بمزيد عناية" <sup>(١٣)</sup>.

ونرى أن هذا ليس بدليل كافٍ لاسيما بأن الدراسة التي قام بها سيد إسماعيل قد أثبتت أن "جمس سنوا" شخصية مختلفة عن يعقوب صنوع، إذ ربما يكون الأول هذا أحد الأجانب الإنجليز أو السوريين الذين أُقيموا في مصر، وتمكن من امتلاك أحد المحلات الترفيهية بالأزبكية التي اهتمت بعروض الهواة من الممثلين العرب والمصريين مثل هؤلاء الذين تحدث عنهم كاتب التقرير المشار له بالعمل "Z".

ويلاحظ أن الإشكالية الجدلية المثارة حول تاريخ مسرح يعقوب صنوع قد أخذت مساراً آخر في منحنيات فكرية سياسية إذ حاول البعض إظهار المسألة وكأنها صراع حول تهويد الثقافة المصرية وتراثها من عدمه، وفي الواقع لا أحد يستطيع إنكار دور يعقوب صنوع كونه صحفياً متميزاً أثرى تاريخ الصحافة المصرية بكتابات اللاذعة والساخرة والمحاورات القصيرة التي كان ينشرها بصحفه، ولكن يُرجح حسب ما تم عرضه أن مسألة ريادة صنوع المسرحية أصبحت محل شك، الشك الذي يستوجب البحث من جديد، وحتى يتسنى ذلك لابد من الحصول على مصادر تاريخية جديدة يمكن من خلالها إعادة النظر، ونقترح في هذه الدراسة على الباحثين المهتمين بتلك الإشكالية ترجمة بعض الوثائق الفرنسية الموجودة بالوحدة الأرشيفية "أسرة محمد علي" لاسيما المتعلق منها بحفلات قصر النيل في عهد الخديو إسماعيل حيث ذكر صنوع أنه قدم بعض المسرحيات الخاصة للخديو ضمن هذه الحفلات.

ومن صنوع ننتقل إلى العام ١٩٠٥م تاريخ تأسيس فرقة الشيخ سلامة حجازي ليكون ذلك العام نقطة تحول في تاريخ المسرح المصري نظراً لما نتج عن المتغيرات الاجتماعية والفنية في العقدين الأول والثاني من القرن العشرين وانعكست على تطور الفن المسرحي بشكل تدريجي بطيء بمساهمة مؤلفين مصريين أو متمصرين ألفوا للمسرح روايات عصرية مستمدة من البيئة المحلية مثل إسماعيل عاصم، وفرح أنطون، ومحمد تيمور، ومحمد لطفي جمعة، وإبراهيم رمزي.

كما كان لمؤازرة بعض الأثرياء والمهتمين بالنضال الوطني ضد الاحتلال وفئة المتعلمين والأدباء دور بارز ومؤثر في تقدم الفن المسرحي في مصر بصبغته

المحلية سواء بالتمثيل أو بالتمويل؛ ومن هؤلاء العائلة التيمورية، والاقتصادي محمد طلعت حرب، والأخوين يوسف وإسماعيل وهبي، وعبدالرحمن رشدي، وزكي طليمات، ومحمد فاضل، وجورج طنوس وغيرهم، ولعل أهم تطور حدث كان ظهور فرقة جورج أبيض التي تخصصت في التراجيديا والمسرح الأوروبي الكلاسيكي، كما أصبح للمرأة دوراً فعالاً ومحورياً حتى ظهرت فرق نسائية مثل فرقة منيرة المهدية، وبديعة مصابني.

وقد تعددت الألوان الفنية للمسرح المصري وخرج من الإطار الواحد إلى التنوع تبعاً لتطورات الظرف التاريخي ومتغيراته الاجتماعية والسياسية، ويمكن تقسيم الفرق وفق كل نوع تمثيلي كالتالي:

- ١ - فرق المسرح الغنائي.
- ٢ - فرق المسرح التراجيدي والكوميدي "الأخلاقي".
- ٣ - فرق مسرح الفودفيل "والفرانكو آراب".

## ثانياً - فرق المسرح الغنائي

### ١ - فرقة الشيخ سلامة حجازي

كان الشيخ سلامة حجازي هو المتربع علي عرش فرق المسرح الغنائي، ورائداً من رواده بعد أحمد أبو خليل القباني، وقد أطلق عليه لقب "الشيخ"؛ لأنه كان قارئاً للقرآن ومؤذناً بأحد المساجد بالإسكندرية، ووُصف بأنه كان " ذو صوت شجي جميل"، ولم يمنعه تدينه من حب المسرح والشغف بالعروض المسرحية التي كانت تقدمها الفرق الأجنبية في الإسكندرية، إلى أن نصحه بعض أصدقائه من السوريين أن يخوض تجربة التمثيل حتى وإن كان دوراً صغيراً، فأستجاب حجازي للنصيحة وانضم إلى فرقة سليمان حداد، ثم تنقل بين الفرق الشامية كافة حتى بلغ أوجه وتألقه مع فرقة إسكندر فرح<sup>(١٤)</sup>.

وفي فبراير عام ١٩٠٥ م قرر حجازي الانفصال عن إسكندر فرح، والاستقلال بفرقة تحمل اسمه، دفعه إلى ذلك الرغبة في الحصول على عائد مادي يتناسب مع نجوميته التي أصبح عليها وهو ما لم يوفره له إسكندر<sup>(١٥)</sup>، بل أن حجازي شكّل

فرقته من الممثلين الذين انشقوا معه عن إسكندر من باب المساندة والتضامن، ولتوقعهم بالنجاح الذي ستحققه الفرقة الجديدة بالاعتماد على رصيد حجازي من الشهرة، ومنهم؛ "أحمد فهميم أبو العدل، محمود حبيب، أحمد فهمي، حسين حسني، محمد بهجت، محمود رحمي، عمر وصفي، عبد المجيد شكري، منسي فهمي، وعبد العزيز خليل"، ومن الممثلات "ليبة مانللي، مريم سماط، وردة ميلان، ألمظ استاتي، وميليا ديان، وجراسيا، ومايتل نجار"<sup>(١٦)</sup>.

وكانت أولى عروض فرقة حجازي على مسرح الأوبك، حيث قدمت ٢٠ عرضاً خلال شهر أبريل ١٩٠٥<sup>(١٧)</sup>، وبفضل صوت حجازي المميز ومهاراته الإدارية تمكنت الفرقة من تحقيق نجاح كبير، وجني إيرادات جيدة؛ إذ بلغ إيراد الليلة الواحدة ٢٠٠ جنيهًا، أما عروض الفرقة فقد كانت نفس المسرحيات القديمة التي قدمتها مع إسكندر، ومنها "صلاح الدين الأيوبي" و"شهداء الغرام" أو روميو وجولييت، و"حمدان"، و"السيد"، ورواية جديدة باسم "اليتيمتين"<sup>(١٨)</sup>.

وفي نفس العام أسس حجازي مسرحه الخاص بمساعدة عبدالرزاق عنایت، حيث استأجر "تياترو فيردى" بقيمة ١١٠٠ جنيهًا مصريًا لمدة أربع سنوات، وأطلق عليه "دار التمثيل العربي"<sup>(١٩)</sup>، وتميز حجازي باستمرارية تجديد فرقته شكلاً وموضوعاً من خلال التعاقد كل فترة مع ممثلين ومطربين هواه ومشاهير جدد ومنهم أولاد عكاشة، إضافةً إلى حُرصة على متابعة آخر مستجدات الموضة في الأزياء والمعدات والمناظر وتقنيات الإضاءة والديكورات الخاصة بالمسارح، والإشراف على اختيارها وشراؤها بنفسه علماً بأنه كان يستورد بعضها من إيطاليا<sup>(٢٠)</sup>.

أما من ناحية الموضوع فقد اهتم بتجديد ألحان المسرحيات القديمة، وتدريب ممثلي وممثلات الفرقة على التصحيح اللغوي للكلمات، ومخارج الألفاظ، وكيفية النطق الصحيح، وإجادة فنون الإلقاء، وضبط تعبيرات لغة الجسد بما يتناسب مع كل دور<sup>(٢١)</sup>.

ومن الناحية الإدارية وضع راتباً شهرياً لأفراد الفرقة عدا تخصيص بعض إيراد الحفلات لهم، كما قام بتغيير مواعيد العمل المعتادة، واقتصرت على تمثيل ثلاثة ليالٍ فقط في الأسبوع حتى يتسنى لأفراد الفرقة أخذ قسط كافي من الراحة



والاسترخاء<sup>(٢٢)</sup>، كما حرص على أناقة الشكل الخارجي لمسرحه وفرفته، ووضع لائحة بمحاذير كان على الجمهور الالتزام بها ومنه؛ حظر الدخول بالأطعمة والمسليات، وأيضاً حظر دخول المشاغبين أو وقوف الباعة الجائلين أمام المسرح، وكان ذلك نابغاً من تصوره عن فن المسرح ونظرته إليه كفكر يسمو بالروح ويلزمها بالتهذب والرقي في تذوقه والاستمتاع به<sup>(٢٣)</sup>.

وقد تنوعت أعمال حجازي الغنائية ما بين غناء السلامات والمارشات الخديوية التي كان يسترضي بها الخديو، وجميعها كُتبت باللغة العربية الفصحى ومنها؛ "أشرق الإسعاد من أفق المعاني"، "واحفظ لنا يا ربنا ملكنا العباس"، و"دام لنا الخديو دوام رب الندى والنوال" وغيرها، كما قدم عديد من الموشحات والقصائد الغنائية وأخيراً النوع الغنائي الخفيف المسمى "بالطقطوقة" الذي ظهر في الملاهي الليلية خلال أوائل القرن العشرين، هذا وقد بلغ عدد الأعمال المسرحية التي لحن حجازي أغانيها وجردها ٧٦ مسرحية منها بعض النصوص القديمة مثل الظلوم، وعابدة، وصلاح الدين الأيوبي وغيرها الكثير<sup>(٢٤)</sup>.

وقد أُفتتح مسرح فرقة حجازي (دار التمثيل العربي) في أغسطس ١٩٠٥م برواية "هاملت Hamlet" لشكسبير Shakespeare<sup>(٢٥)</sup>، ثم توالى العروض الناجحة للفرقة ومنها: "السر المغطى"، بائعة الخبز، صاحبة الشرف، الجرم الخفي، تسبا، عواطف البنين، اللص الشريف، مطامع النساء، ثارات العرب، ابن الشعب، صلاح الدين، البرج الهائل، وعابدة<sup>(٢٦)</sup>.

ومن الروايات التي لاقى اهتمام الصحف سواء مدحاً أو نقداً، كانت الرواية المترجمة "ابن الشعب" للفرنسي "إسكندر ديماس Iskandar Dumas" التي أثنت على أدائها جريدة اللواء وحثت الجمهور على ضرورة مشاهدتها<sup>(٢٧)</sup>.

والرواية الثانية كانت "تسبا" المترجمة من الأدب الفرنسي "لفيكتور هوجو Victor Hugo" وهي رواية اجتماعية، قام بدور البطولة فيها مريم سماط، وكانت هاتين الروائيتين مسلكاً جديداً في مسار تطور المسرح في مصر حيث الاهتمام بالنص المسرحي بدلاً من الاعتماد الكلي على جذب الجمهور بالطرب والشعر، حتى أصبحت دار التمثيل (مسرح حجازي) منافساً قوياً لدار الأوبرا الخديوية،

وأصبح مكان التقاء الكثير من الشخصيات العامة والصحفيين والمثقفين لدرجة جعلت المسرح أحياناً لا يتسع للأعداد الغفيرة التي كانت تقصده، واضطرار إدارة الفرقة للاستعانة بمقاعد المقاهي المجاورة، ووضعها في الأروقة والجوانب الخالية<sup>(٢٨)</sup>.

وبالرغم من ذلك النجاح والصيت الذي حققه مسرح حجازي إلا أنه لم يسلم من النقد وانقسمت الآراء حول ما كان يقدمه؛ إذ أن رواية "ابن الشعب" التي مدحتها جريدة اللواء، انتقدتها جريدة الشرق من حيث أداء الفنانين وعدم التوفيق في اختيار وتوزيع أدوارهم<sup>(٢٩)</sup>، كان هذا النقد في حد ذاته يُعد من عوامل الارتقاء بفن المسرح في مصر والسير به نحو النضج، سواء من الناحية الفنية البحتة أو الإطار التنظيمي والإداري؛ فمثلاً من الانتقادات التي وُجّهت لمسرح حجازي بخصوص التنظيم أن برنامج الفرقة لم يُوزع على الحضور كي يتعرفوا على أسماء وأدوار ممثلي الفرقة، وأن الروايات المقدمة لم تُطبع مثلما كانت تفعل دار الأوبرا والمسارح الأوروبية حتى يتسنى للناس قراءة النص الأصلي من أجل استيعابها والاندماج الواعي مع أحداثها<sup>(٣٠)</sup>.

ونجد أن الصحافة ومن خلال اهتمامها بنقد فرقة حجازي بدأت تهتم بشرح أنواع التمثيل المسرحي ومناهجه داعية إلى تخصص كل ممثل أو ممثلة في نوع مسرحي محدد سواء تراجيدي أو فودفيل أو ميلودراما، وشددت أيضاً على ضرورة الفصل بين التخصصات الوظيفية الإدارية بحيث يكون للفرقة مدير إداري على درجة من الكفاءة والمهارة المالية والإعلامية، وعابت على حجازي جمعه بين مهام المعلم، والمترجم، والمؤلف، والممثل، والمغني، والإداري<sup>(٣١)</sup>.

وفيما يخص النقد الفني لأداء ممثلي وممثلات فرقة حجازي، يُذكر أنه كان أحياناً يخلو من الحيوية والمنطقية؛ فمثلاً لم تبكي الممثلة في إحدى المشاهد التي كانت تستدعي بكائها، أو انخفاض الصوت أحياناً إلى درجة كانت تجعل المشاهد يشعر وكأنه في عرض بانتوميوم صامت، كما أن الأداء الحركي في بعض المشاهد لم يتناسب مع الحدث؛ مثلاً في إحدى المسرحيات تم إطلاق الرصاص على البطل ولكنه لم يتحرك من مكانه، وبقي كجلمود الصخر حسب وصف الناقد داوود نقاش<sup>(٣٢)</sup>.

وقد توالى نجاح فرقة حجازي منذ تكوينها حتى أواخر العام ١٩٠٩ م سواء على مسرحها أو مسرح الأوبرا أو الإسكندرية والأقاليم<sup>(٣٣)</sup>، إضافةً إلى إحياء بعض المناسبات الثقافية والأدبية مثل احتفال مجلة سركيس بمناسبة مرور عام على تأسيسها بحضور عدد من الأدباء والشعراء والصحفيين<sup>(٣٤)</sup>، وكذلك المناسبات الرسمية المهمة مثل عيد الجلوس السلطاني بحديقة الأزبكية<sup>(٣٥)</sup>، وأيضاً حفلات نادي المدارس العليا الخيرية بدار الأوبرا<sup>(٣٦)</sup>.

كما جددت الفرقة في عروضها المسرحية المعنية بالأداء التمثيلي أكثر من العروض الغنائية من خلال تقديم عدد من المسرحيات العصرية مثل " القضية المشهورة، سارقة الأطفال، وصاحب معامل الحديد"<sup>(٣٧)</sup>، ساعد على ذلك ازدهار حركة التعريب والترجمة، والعلاقات الودية التي كانت تربط بين حجازي وروادها؛ ومنهم زكي مابرو معرب رواية "تسبا"، والشاعر حافظ إبراهيم معرب رواية "ماكبث Macbeth" لشكسبير<sup>(٣٨)</sup>، وجورج طنوس معرب رواية "كيف يُنال الدستور"<sup>(٣٩)</sup>، وإلياس فياض معرب رواية "عواطف البنين"<sup>(٤٠)</sup>، وأنطون الجميل معرب رواية وفاء العرب أو "السمؤال"<sup>(٤١)</sup>.

وكان من طموح حجازي أن ينافس الأجانب في ملكية مسرح الأزبكية كخطوة في سبيل تمصيره الكامل، ولذلك دخل مزاد امتيازته عام ١٩٠٧، رافعاً قيمته من ١٢٠ إلى ٣٠٠ جنيهًا مصريًا<sup>(٤٢)</sup>، وبالرغم من ذلك لم يُرسى عليه، وظل مسرح الأزبكية مستأجرًا باسم مدام "سانتيني" حتى العام ١٩١٠ م.

وقد تجاوز نجاح فرقة حجازي نحو بلاد الشام ومنطقة شمال أفريقيا، علمًا بأنه كان حريصًا على السفر سنويًا خلال موسم الصيف سواء للاسترخاء والراحة أو للبحث عن وجوه أنثوية جديدة تُضم إلى الفرقة، وكانت أولى رحلاته في صيف ١٩٠٦ م<sup>(٤٣)</sup>.

وفي رحلة الشام الأخيرة العام ١٩٠٩ م أصيب حجازي بمرض "الفالج" أي الشلل الكامل بشقه الأيسر، وكانت تلك أول عثرة في انحدار الفرقة، إذ بعدما رجع من الشام أجبره المرض على اعتزال الفن والمكوث بمنزله، وقام بتأجير دار التمثيل إلى إحدى فرق السيرك، وذلك كان عاملاً كافياً لانفضاض أعضاء الفرقة من حوله

وبحثهم عن حل للخروج من المأزق، إذ كان التمثيل هو مصدر رزقهم الوحيد، فكونوا فرقة باسم "شركة التمثيل العربي" بقيادة أولاد عكاشة "عبد الحميد وزكي وعبد الله" (٤٤).

وفي الموسم ١٩١٠-١٩١١ م تعافى الشيخ جزئياً، وكان في احتياج إلى المال، وبحال من التأثر والألم قال: "خير للناس أن يقولوا أنى مت صريع فني، من أن يقولوا إنني مت اشتهى الخبز"، ولذا عاد إلى مسرحه بدار التمثيل العربى، وأعاد تكوين فرقته، وقام برحلته المعتادة إلى الشام، وبعد عودته أنهى إيجار دار التمثيل العربى، واتخذ مسرحاً آخر سُمي "تياترو دى باري" واتحدت معه فرقة أولاد عكاشة (٤٥).

وقدمت الفرقة المتحدة بعض المسرحيات المعبرة الجديدة مثل "عبرة الأبقار"، و"النسيم العاشق" (٤٦)، و"الكابورال سيمون" ترجمة فؤاد سليم، و"تبكيت الضمير" ترجمة إلياس فياض، كما ظهرت مواهب غنائية جديدة مع الفرقة في ذلك الموسم، مثل "الشيخ حامد المغربي"، ولمزيد من اجتذاب الجمهور قدمت الفرقة بعض المنوعات الأخرى بجانب العروض المسرحية كالاسكتشات الفكاهية (\*) القصيرة المضحكة، ووصلات الرقص الشرقي (٤٧)، ومن هنا يُستدل على أن الفرقة لم تعد كسابق عهدها، لاسيما بأن حجازي عمود الفرقة الرئيس لم يعد في لياقته البدنية التي كانت تسمح بتقديم أدوار بطولة أو أداء مقطوعات غنائية متقنة بالمستوى الذي اشتهر به عند جمهوره.

وفي العام ١٩١٢ م ظهر على الساحة الفنية جورج أبيض، وانضم إليه الشيخ سلامة حجازي وأولاد عكاشة، وقام حجازي بتلحين كافة المسرحيات التي قدمتها فرقة أبيض، إلا أن الفرقة فشلت وذهبت الأموال التي أنفقوها أدراج الرياح، ثم تفككت في العام ١٩١٣ م واستقل حجازي من جديد "بتياترو دى باري" مقدماً مسرحياته القديمة، مع فواصل من المقطوعات الغنائية، وأنهت الفرقة موسمها بالتجوال بين الأقاليم (٤٨).

ورغم أفول نجم فرقة حجازي وانحدارها إلا أنها في العام ١٩١٤ م استطاعت أن تجني بعض ثمار مجدها الماضي؛ حيث سافرت إلى شمال أفريقيا لتقديم بعض

الحفلات بتونس والمغرب لمدة ثلاثة شهور، ولاقى حجازي تعاطفاً وإكراماً شديداً من الأسرة الحاكمة في تونس حيث دعاه الباي إلى تقديم بعض العروض المسرحية بقصره، فقدمت الفرقة رواية "صلاح الدين الأيوبي" بحضور عموم الحكام والوزراء والأعيان والحاكم الفرنسي وزوجته، وأنعم الباي على حجازي بالنيشان الثاني من درجة "أوفيسيه"، كما كرم الممثل حسين حسنى، وإداري الفرقة علي يوسف بنيشان من الدرجة الرابعة<sup>(٤٩)</sup>.

وكان ذلك لفئة طيبة أثارت انتباه الخديو عباس حلمي الثاني أن يمنح هو الآخر الوسام المجيدي من الدرجة الرابعة لحجازي بعد عودته إلى مصر مباشرة، ليكون إجابة التساؤل الذي طرحته إحدى الدوريات قبل ذلك بشهور بعنوان "وأين وسام الشيخ؟" مطالبة الحكومة المصرية بتكريم الرجل الذي خدم فن التمثيل في مصر<sup>(٥٠)</sup>.

وفى أواخر سبتمبر ١٩١٤ م تم التعاقد بين حجازي وجورج أبيض لتكوين فرقة مشتركة فيما بينهما باسم "جوق حجازي وأبيض"، ونُظم العمل فيما بينهما لمدة ثلاثة ليال في الأسبوع على أن يكون العمل بالمساهمة؛ أي يُخصص لكل ممثل عدد من الأسهم، وقد بلغ متوسط السهم ٣٥ قرشاً في الليلة<sup>(٥١)</sup>، وقُسمت ليلة لحجازي، وليلة لأبيض، وليلة ضمتها معاً<sup>(٥٢)</sup>.

وقد ضمت الفرقة المتحدة عديد من الوجوه الجديدة التي سطع نجمها فيما بعد، مثل "زكى طليمات، محمود رضا، فؤاد سليم، حسن ثابت، عباس فارس، حسن فائق، ألمظ استاتي، صالحة قاصين، الأختين سرينا وماري إبراهيم، ونظلة مزراحي"<sup>(٥٣)</sup> ومن المسرحيات العصرية الجديدة التي اتجهت إليها هذه الفرقة، في سبيل تجديدها ومجاراة مقتضيات زمنها الاجتماعي؛ "رواية مصر الجديدة" لفرح أنطون، وقلب المرأة لمؤلفها لطفي جمعة، والحاكم بأمر الله للمؤلف إبراهيم رمزي<sup>(٥٤)</sup>.

واستطاعت الفرقة المتحدة من تحقيق بعض النجاح، وقامت بتقديم عروض مسرحية للحفلة الخيرية الكبرى بدار الأوبرا في يناير ١٩١٦ م لصالح مساعدة طلبة

رواق الشام بالأزهر بحضور جم غفير من الأدباء وأهل الثقافة والفكر، وشيخ الإسلام سليم البشري، والشيخ محمد بخيت مفتي الديار المصرية<sup>(٥٥)</sup>.

لم يطل عمر ذلك النجاح ولا ذاك الاتحاد بين حجازي وأبيض حيث أطلت الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨) بظلالها القاتمة على الحياة، وعانت المسارح وخصوصاً الكلاسيكية حالة من الكساد التام،<sup>(٥٦)</sup> وعلى أثره دب الخلاف بين أعضاء الفرقتين وانفصلا في سبتمبر ١٩١٦م<sup>(٥٧)</sup>.

وفي الموسم ١٩١٦-١٩١٧م، صمد حجازي قدر ما استطاع، وأعاد تشكيل فرقة جديدة ممن اختاروا البقاء معه، منتقلين بين مسارح "الكورسال"، و"تياترو دي باري"، و"تياترو عباس" وقدموا عدة مسرحيات جديدة منها "قسوة الشرائع"، الغانية والحارس، فقراء باريس، شقاء العائلات، العذراء المفتونة، الولدين الشريدين، البريئة المتهمة"، وكلها مسرحيات معربة ذات مغزى اجتماعي عصري<sup>(٥٨)</sup>، ثم توجهت بعروضها إلى الأقاليم في أول أكتوبر ١٩١٧م، ولكن لم يشأ القدر أن تُكمل برنامجها نظراً لوفاة الشيخ سلامة حجازي صباح يوم الخميس ٤ أكتوبر ١٩١٧م<sup>(٥٩)</sup>.

وبوفاته أسدل الستار على جزء مضيء ومهم من تاريخ المسرح المصري، وبحسب محمد تيمور كان الشيخ سلامة قامة في فن المسرح الغنائي وإن لم يجيد التمثيل، ولكنه أنفق عليه من عمره وماله، ولم يخل عليه بشيء، ولم يتعلم الفن في المدارس، ولكن تعلمه بالتجارب، بل كان منشداً وملحناً من نوع خاص، "وكانت ألحانه توافق المواقف المسرحية فإذا لحن لحنًا للجحيم سمعت منه عزف الجن، وإذا لحن لحنًا غراميًا شممت منه أريج الحب، وإذا لحن لحنًا دينيًا دخلت في نفسك الهيبة والجلال إذا سمعته"<sup>(٦٠)</sup>.

## ٢- فرقة أولاد عكاشة

ومن الشيخ سلامة حجازي تنتقل إلى أولاد عكاشة "عبدالله وزكى وعبد الحميد"، تلاميذه وورثته كما كان يُطلق عليهم؛ إذ كانت بداية عهدهم بالتمثيل الوقوف على خشبة المسرح معه لاسيما عبدالله الأخ الأكبر الذي بدأ ذلك الطريق قبل إخوته، ويُحتمل أنه كان ضمن فرقة إسكندر فرح، ثم انضم إلى فرقة حجازي

بعد الانفصال العام ١٩٠٥م، وكان دور عبدالله مقتصرًا في البداية على الوقوف مع الشيخ حامد المغربي وحجازي في جوقة الإنشاد، ثم أدى بعض الأدوار الصغيرة في بعض المسرحيات مثل مسرحية "صلاح الدين الأيوبي"، كذلك اشترك في تمثيل بعض الفصول المضحكة مع المونولوجست "محمد ناجي"، وسنحت له الفرصة حين أسند له حجازي أحد أدوار البطولة في مسرحية "اليتيمتين"، واستمر عبدالله في الفرقة حتى العام ١٩٠٩م<sup>(٦١)</sup>.

كان العام ١٩٠٩م نقطة تحول في تاريخ فرقة أولاد عكاشة، وبداية ظهورها كفرقة مستقلة باسم "شركة التمثيل العربي" بشارع عبدالعزيز وبتمويل مالي من عبدالرزاق عنایت، إذ كان لابد من جمع شتات الفرقة التي تفككت بعد مرض حجازي المفاجئ تحت لواء عبدالله عكاشة وإخوته زكى وعبد الحميد، وقدموا نفس عروضهم القديمة دون تجديد لمدة عامًا، ثم انهارت لسوء الإدارة، والعجز المالي<sup>(٦٢)</sup>.

وفي الأعوام التالية حتى عام ١٩١٤م سارت فرقة أولاد عكاشة على خطى غير ثابتة ما بين استقلال إلى عودة لفرقة سلامة حجازي بدار التمثيل العربي في الفترة من أكتوبر ١٩١٠ إلى مايو ١٩١١م، ثم الانفصال مرة أخرى مكونين فرقة باسم "الجوق العربي الجديد" بالتعاون مع عزيز عيد، وقدموا عدة مسرحيات هزلية قديمة على مسرحي عباس والأزبكية<sup>(٦٣)</sup>، باستثناء مسرحية واحدة جديدة وهي "القضية المشهورة"، ثم سافرت الفرقة لاستكمال موسمها بسوريا<sup>(٦٤)</sup>.

بعد الرجوع من رحلة سوريا اتخذت فرقة أولاد عكاشة مرة أخرى مسرحًا في شارع عبدالعزيز بالقاهرة وسُمي "بالتياترو المصري" بالتعاون مع إسكندر فرح وأخيه توفيق، وانضم إليهم أعضاء فرقة الشيخ سلامة، كما استعانوا بالمرجم والكاتب إلياس فياض لاختيار مسرحيات الفرقة، ويلاحظ أن فرقة أولاد عكاشة اهتمت بالمظهر دون المضمون، تبين ذلك من خلال تعاقدهم مع متعهد ملابس الأوبرا الخديوية "كيريني"، كما اتضح من أسلوب الإعلانات التي كانت تركز على المناظر والديكورات المؤثرة ذات الألوان البهيجة، أما تجديد عروضهم المسرحية كاد أن يكون معدومًا<sup>(٦٥)</sup>، ولذلك لم تحقق الفرقة النجاح المنشود الذي كان يمكن أن يقيها من السقوط.

وقد اتحدت فرقة أولاد عكاشة مع الشيخ سلامة حجازي من جديد في مارس ١٩١٢م، بعدما انفصل عنهم عزيز عيد، وانضم لفرقة جورج أبيض، ولكن عادوا وانفصلوا عن الشيخ سلامة من جديد متنقلين من مسرح إلى آخر<sup>(٦٦)</sup>، وفي فبراير ١٩١٣م انضم أولاد عكاشة إلى جورج أبيض وقدموا معاً بدار الأوبرا الخديوية ١٢ ليلة<sup>(٦٧)</sup>، وكانت عروضهم من الخزينة المسرحية القديمة مثل "عايدة" و"الأفريقية"، ثم انضم الشيخ سلامة إليهم وأصبحت الفرق الثلاثة كياناً واحداً، وأكملوا موسمهم المسرحي في سوريا<sup>(٦٨)</sup>.

بعد رحلة سوريا عادت الفرقة المتحدة إلى ثلاث فرق منفصلة، وبدأت فرقة أولاد عكاشة مرحلة قد يكون عنوانها الاستقرار؛ حيث كونوا فرقتهم من جديد، وكان من أعضائها "عزيز عيد، محمد بهجت، أحمد فهمي، محمود حبيب، فيكتور موسي، ومريم سماط"<sup>(٦٩)</sup>.

واستطاعت فرقة أولاد عكاشة الجديدة أن تقدم موسماً ناجحاً لاسيما بالأوبرا الخديوية حيث عرضت ثلاث مسرحيات جديدة خلال شهر مارس ١٩١٤م<sup>(٧٠)</sup>، أما المسرحيات فكانت "طارق ابن زياد" وموضوعها عن فتح بلاد الأندلس ولكن لم يُعرف كاتبها حتى أصبحت من النوادر التي يتندر بها الصحفيين؛ إذ يأتي كل ليلة شخص من الجمهور ويقول للصحفي: "أتعرف من أنا؟ ثم يرد على نفسه قائلاً: "أنا كاتب رواية طارق ابن زياد"، والمسرحية الثانية كانت "القضاء والقدر" للمؤلف الإنجليزي "ادوارد نبلوخ Edward Nblokh" ترجمة وتمصير الشاعر خليل مطران، وموضوعها مقتبس من قصص ألف ليلة وليلة، وعُرضت على مسارح لندن وباريس العام ١٩١٢م ولكنها لم تلق قبولاً، أما الرواية الثالثة فكانت "نعيم ابن حازم" للكاتب عبد الحليم دولار<sup>(\*)</sup> وهي رواية تاريخية مستوحاة من العصر العباسي<sup>(٧١)</sup>.

وقد أشادت جريدة المحروسة بالفرقة وخصت بالثناء بعض ممثليها ومنهم "محمود حبيب وأحمد فهمي، ومحمود بهجت، وزكي عكاشة الذي نعتته بخفيف الظل، وعزيز عيد مدير الفرقة ومخرجها"<sup>(٧٢)</sup>.

وكانت تلك المسرحيات الثلاث فألاً حسناً على الفرقة حسب تعبير الأديب محمد تيمور إذ بعدها قاموا برحلة فنية إلى سوريا وحققوا نجاحاً ملحوظاً رغم



انفصال عزيز عيد عنهم ولكن استعاضوا عنه ببعض أفراد فرقة جورج أبيض مثل "حسن ثابت، وعبد المجيد شكري، وأحمد حافظ، ومن فرقة الشيخ سلامة حسين حسني، وماري إبراهيم"، ثم اتخذوا مسرح دار التمثيل العربي بعد هدمه وتجديده مقرًا لفرقتهم حتى العام ١٩١٧ م<sup>(٧٣)</sup>.

كما قامت الفرقة بتمثيل عدد لا بأس به من المسرحيات الجديدة العصرية والمتنوعة خلال الفترة من ١٩١٤ إلى ١٩١٧ م منها موسم ١٩١٤-١٩١٥ م الذي قدمت فيه مسرحيات "بائعة الخبز، بريد ليون، شهادة الميت، ذات نجلاء العين، لأجل الشرف، عفيرة، اورلندة الحسناء ملكة بولونيا، ورقة الآس، شمس الصباح، صلاح الدين ومملكة أورشليم، وبنات الشوارع وبنات الخدور" والأخيرتين للمؤلف فرح أنطون<sup>(٧٤)</sup>.

بجانب تلك المسرحيات استعانت ببعض الأساليب التي من شأنها اجتذاب الجمهور مثل تقديم الوصلات الغنائية لزكي عكاشة، ومنيرة المهدية، وتوجيهه، وكذلك تقديم الفصول المضحكة بواسطة المونولوجيست محمد كمال المصري، بالإضافة إلى عروض الصور المتحركة المسماة "بالسينما توغراف"، وعروض الفرقة اليابانية للألعاب البهلوانية<sup>(٧٥)</sup>.

وفي الأعوام ١٩١٥، ١٩١٦، ١٩١٧ م استعانت الفرقة العكاشية من جديد بعزيز عيد الذي أخرج لها عدة مسرحيات جديدة من نوع الفودفيل الذي ساد في تلك الفترة، ومنها "مصرع الزباء"، و"اليد السوداء"، و"القرية الحمراء" بجانب مسرحياتها الغنائية والتراجيدية الأساسية<sup>(٧٦)</sup>، وبالرغم من ذلك لم تصمد طويلاً شأنها شأن كل الفرق الكلاسيكية أمام طغيان المسرح الهزلي حد خلوق قاعة مسرحها من الجمهور تمامًا وكأنها "قاعةً صفصفاً" حسب وصف مجلة الأدب والتمثيل<sup>(٧٧)</sup>.

وفي العام ١٩١٧ م انتهى عقد إيجار الفرقة لمسرح دار التمثيل العربي، فقدمت بعض العروض المسرحية الجديدة مثل "القرصان" و"الاتجار بالزواج" بدار الأوبرا الخديوية لمدة ثلاثة أيام خلال شهر فبراير، ولاجتذاب الجمهور قامت

بتخفيض ثمن التذاكر لمن يشترك في جميع عروض الثلاثة أيام<sup>(٧٨)</sup>، ثم انتقلت إلى الإسكندرية والأقاليم كالمنصورة والفيوم<sup>(٧٩)</sup>.

وقد حالف الحظ فرقة أولاد عكاشة العام ١٩١٧ م بمساندة الاقتصادي محمد طلعت حرب ضمن حركة التمصير التي تبنتها حركة النضال الوطني في تلك الفترة، وحقق طلعت رغبة حجازي التي لم يستطع بلوغها ألا وهي مزاحمة الأجانب في ملكية مسرح الأزيكية؛ وبحسب جريدة الأهرام قد اتفق طلعت مع نظارة الأشغال العمومية على تأجير ذلك المسرح بقيمة ١٨٠ جنيهًا مصريًا لمدة خمسة عشر عامًا لصالح شركة ترقية التمثيل العربي ألا وهي فرقة أولاد عكاشة، بشروط منها التزام الشركة المذكورة بتجديد المسرح وتزويده بالأدوات والإصلاحات اللازمة بتكلفة بلغت ١٨٠٠ جنيهًا مصريًا<sup>(٨٠)</sup>.

ونجد أن الكتاب التذكاري الذي صدر بمناسبة تجديد مسرح الأزيكية العام ١٩٨٣ م، تضمن وثيقة العقد الذي أبرم بين الحكومة المصرية نائبًا عنها إسماعيل سري باشا وزير الأشغال العمومية كطرف أول، وعبدالله وزكي عكاشة عن شركة التمثيل العربي كطرف ثاني، واتضح من نص البند الثاني أن مدة الإيجار ليست خمسة عشر عامًا كما ذكرت جريدة الأهرام؛ وإنما خمسين عامًا، وهذا نصّه: "ترخص الحكومة امتيازًا لشركة ترقية التمثيل العربي لمدة ٥٠ سنة من تاريخ محضر الاستلام المنصوص عليه في المادة الخامسة من هذا العقد وذلك عن المحل المعروف بتياترو حديقة الأزيكية بالحالة التي هو عليها الآن وبملحقاته"<sup>(٨١)</sup>.

ويتبين من ذلك العقد المذكور أن شركة التمثيل العربي تلك لم تكن بمباركة طلعت فقط وإنما حازت بمساندة ورعاية بعض رجال المال الآخرين الذين كانوا في عباءة طلعت ومنهم عبد الخالق باشا مذكور، ولنا أن نتساءل لماذا حظيت فرقة أولاد عكاشة بهذه المنحة الثمينة بالرغم من الانتقادات الفنية التي كانت موجهة إليها، ودنو مستواها عن فرق مسرحية مصرية أخرى كانت تعاصرها مثل فرقة جورج أبيض والريحاني ورشدي وغيرهم؟

تكمن الإجابة في أواصر العلاقات الودية التي جمعت عبدالله عكاشة ببعض أعيان القاهرة المرموقين<sup>(٨٢)</sup>، ثم توجهات المانحين الأخلاقية والفكرية وعلى رأسهم طلعت حرب؛ الذين رأوا أن فرقة أولاد عكاشة هي ميراث الشيخ سلامة حجازي بصفته الاجتماعية والدينية المحافظة الكلاسيكية عكس الفرق الأخرى "المتفرجة" في نظرهم، التي كانت تقدم أدباً أوروبياً لا ينتمى إلى عادات وتقاليد المجتمع المصري، أو تلك التي كانت تقدم مسرحاً هزلياً كالريحاني وعزيز عيد يحث على الخلاعة والمجون حسب فكرهم الذي كان يرى أن المسرح وسيلة فنية للإصلاح والارتقاء بالفكر والسمو الإنساني، وليس غاية للمتعة الحسية المجردة؛ يُضاف إلى ذلك انحياز الذوق العام في تلك الفترة إلى المسرح الغنائي أكثر من المسرح التراجيدي النصي المعتمد على التمثيل بشكل كلي، ولم يوجد من الفرق المسرحية الغنائية ما ينافس فرقة أولاد عكاشة وقتئذٍ إلا فرق نسائية كفرقة منيرة المهدية التي كان من المُحال حصولها على تلك المنحة في ظل الفكر المجتمعي المحافظ الذي كان ينكر عمل المرأة فما بالنّا بعملها كمغنية ومالكة فرقة مسرحية.

وبالعودة إلى مسار فرقة أولاد عكاشة ونشاطها المسرحي خلال الأعوام ١٩١٨، ١٩١٩، ١٩٢٠ م نجد أنها استمرت في عرض مسرحياتها القديمة بجانب بعض المسرحيات الجديدة؛ ومنها " أنجو مار المتوحش، لمرشان والمطران، والمرأة الفاتنة على عدة مسارح كالأوبرا وبرنتانيا<sup>(٨٣)</sup>.

وفي العام ١٩٢٠م أُفتتح مسرح الأزبكية بحضور عديد من الأدباء والمفكرين ونخبة المثقفين، ومنهم الشاعر خليل مطران الذي ألقى خطبة مطولة عن تاريخ المسرح في مصر اختتمها بأن أجمل ما في ذلك العمل أنه مصري بأياد مصرية قائلاً: "بقي أن أذكر لكم شيئاً آخر يسركم فيما اعتقد، أن جلّ الذين بنوا هذا المعهد [مسرح الأزبكية] وزينوه ووضعوا كل شيء فيه مصريون محض مصريون، ولهذا أرجو أن تمنحوا علامة رضاكم طائفة الذين اذكركم ففي ذلك من التنشيط للحركة الاقتصادية الوطنية وللبراعة الصناعية الأهلية ما لا يخفى"<sup>(٨٤)</sup>.

لكن لو أعدنا النظر إلى فرقة أولاد عكاشة من الناحية الفنية لوجدنا أنها كانت مشار جدل بين بعض الأدباء والنقاد الذين عاصروها، ولعل أبرزهم الأديب محمد تيمور الذي انتقدهم انتقاداً لا دعاً، حيث وصفهم بأنهم جاهلين لأسرار الفن، وبأن

أصواتهم لا تصلح إلا للغرف المغلقة وليس المسارح في حين أنهم مغرورين لا يتقبلون نقدًا أو نصيحة، ولا يملكون إلا الكلام المعسول الظريف، والوجه البشوش لاجتذاب الجمهور<sup>(٨٥)</sup>، وقد وافقه في الرأي الكاتب والممثل زكي طليمات كشاهد ومعاصر لهم والذي أسماهم (بالثلاثة الشطار) الذين ينطبق عليهم المثل الشعبي "قيراط بخت ولا فدان شطارة"<sup>(٨٦)</sup>.

على النقيض تمامًا رأى الأديب محمود تيمور أن فرقة أولاد عكاشة لا يمكن إغفال دورها المميز؛ لأنها من وجهة نظره "أسدت إلى التمثيل يدًا بيضاء، وتسلمت راية التمثيل في وقت عصيب كان يعاني المسرح الكلاسيكي فيه من الكساد، كما أن "الإخوة العكاشيون" كانت لديهم أصوات حسنة، ثم أن مسرح حديقة الأزبكية كان مسار تحول فني للفرقة حيث جددت معه عروضها ونضجت<sup>(٨٧)</sup>، أما عبدالرحمن صدقي فقد رأى أن أفضل حسناتهم هو تشجيع مواهب التأليف والتلحين المسرحي<sup>(٨٨)</sup>.

### ٣- فرقة منيرة المهدية

ومن وجوه المسرح الغنائي أو ما سُمي بالأوبريت منيرة المهدية الملقبة بـ "سلطانة الطرب"<sup>(\*)</sup> وجهًا فنيًا مميزًا، ونقطة تحول مهمة في تاريخ المسرح المصري من الناحية الاجتماعية؛ إذ أنها أول ممثلة مصرية تقف على خشبة المسرح، بل وكونت فرقة باسمها ضاربة عرض الحائط بالعادات والتقاليد السائدة، ومتحدية كل الأقلام الساخرة والمنددة<sup>(٨٩)</sup>.

وكانت بداية عهد منيرة بالفن والغناء من مقاهي الأزبكية بمساعدة ودعم الملحن كامل الخلعي وقدما بعض المقطوعات الخاصة بالشيخ سلامة حجازي ومنها أغنية "إن كنت في الجيش فادعى صاحب العلم" وهي إحدى أغنيات مسرحية صلاح الدين الأيوبي، وحققا نجاحًا ملحوظًا لفت انتباه الصحافة وال جماهير لصوتها وأداؤها المميز<sup>(٩٠)</sup>.

وفي العام ١٩١٥ انضمت منيرة إلى فرقة عزيز عيد وجاء إعلان الفرقة معبرًا عن الاحتفاء بها "كأول ممثلة مصرية"، وجدير بالذكر أنها بدأت مشوارها التمثيلي

بتأدية أدوار الرجال؛ حيث قامت بدور "وليم" في الفصل الثالث من مسرحية "صلاح الدين الأيوبي" <sup>(٩١)</sup>.

وفى يناير ١٩١٦م استقلت منيرة بفرقة حملت اسمها وهي فرقة "جوق الست منيرة المهدية" وبدأت نشاطها بمسرح "باتيه مصر" حيث كان أول عرض لها مسرحية "أنس الجليس" أو "هارون الرشيد"، وقدمت ما بين الفواصل بعض القصائد والمونولوجات الغنائية، ولم تكتف منيرة بنشاطها داخل القاهرة، وإنما انتقلت مثل الفرق الأخرى إلى الإسكندرية والأقاليم سواء باسم فرقها أو باسم الجمعيات الخيرية <sup>(٩٢)</sup>.

وحملت المهدية إرث قدوتها الفنية سلامة حجازي وطافت متنقلة بفرقتها من مسرح إلى آخر تقدم عروضه المسرحية القديمة وأغانيه، وبذكاء تمكنت أن تحصد إعجاب جمهورها واستحسانه بصفقتها وريثة الشيخ ولصوتها المميز <sup>(٩٣)</sup>، غير أنها كانت تتمتع بشخصية قيادية وثورية، وامتلكت من مهارات الذكاء الاجتماعي الذي ساعدها في عقد عديد من العلاقات الودية مع شخصيات ذات نفوذ سياسي واجتماعي، جدير بالذكر أن المهدية كانت تقوم بتمثيل دور الرجال، إلا أن هذا النجاح شجعها على جرأة القيام بدور النساء في مسرحياتها الجديدة التي قدمتها على مسرحها المستقل بدار التمثيل العربي العام ١٩١٨ <sup>(٩٤)</sup>.

وكان عماد فرقتها الجديدة الكاتب فرح أنطون والمؤلف محمد يونس القاضي <sup>(\*)</sup>، والملحنين محمد الخلعي، ودواد حسني، وسيد درويش، وزكريا أحمد، ورياض السنباطي، ومحمد القصبجي، ومحمد عبدالوهاب، بتمويل مالي من زوجها ومدير أعمالها محمود جبر، وتنوعت عروضها المسرحية بين الأوبريت، والأوبرا كوميك التي يغلب فيها الغناء على الحوار النثري <sup>(٩٥)</sup>.

كما حرص معاونوها على اختيار المسرحيات التي تكون أدوار البطولة فيها لإمرأة، ومنها "كارمن" للمؤلف الفرنسي "جورج بيزيه George Bizet"، و"تايس" لأناتول فرانس Anatol Frans، و"أدنا"، والأخيرة قصة مستوحاة من الريف الإنجليزي <sup>(٩٦)</sup>، و"كارمينيا" و"روزينا" <sup>(٩٧)</sup> و"توسكا"، وهي كلها مسرحيات مقتبسة من الأوبريتات الأوروبية تم تمثيلها <sup>(٩٨)</sup>.

## ثالثاً- فرق المسرح التراجيدي

## ١- جورج أبيض

وجاءت مرحلة المسرح التراجيدي تلبية للمتغيرات التي شهدتها الحراك المسرحي في مصر في تلك الفترة، ومنها رغبة الوسط الثقافي في ضرورة وجود مسرح مصري يجاري المسرح الأوروبي في عصريته ومناهجه، وهو ما يفسر الهالة التي أحيط بها جورج أبيض<sup>(\*)</sup> باعتباره رائد هذا النوع، وكان الظرف التاريخي في صالح أبيض تماماً بداية من مساندة الخديو عباس حلمي الثاني باعتباره ضمن النخبة المثقفة الوطنية التي كان منحازاً إليها ومشجعاً لتطلعاتها، وكانت بداية لقاء جورج بالخديو العام ١٩٠٤ حين كان الأخير يترأس حضور حفلة أحد الجمعيات الخيرية، وكان ضمن برنامجها عرض مسرحية "البرج الهائل" بطولة أبيض<sup>(٩٩)</sup>، هذا الدور الذي منحه فرصة السفر إلى باريس في نفس العام على نفقة الحكومة المصرية لتعلم دروس التمثيل بشكل أكاديمي على يد الممثل الشهير "سيلفان" بمعهد "الكونسرفتوار"<sup>(١٠٠)</sup>.

وفي العام ١٩١٠م عاد أبيض إلى مصر وبمعيته فرقة فرنسية للتمثيل بدار الأوبرا الخديوية، في ظل ترحيب سخّي من الصحافة والوسط الأدبي، وكأنه سيقدم فناً آخر لم تراه مصر من قبل وهو ما نلتسمه من عناوين الأخبار التي تتبعته ونعتته "بأول ممثل شرقي"<sup>(١٠١)</sup>.

ومن مقال "النهضة التمثيلية الكبرى" بجريدة وادي النيل، نعلم نبأ وصول فرقة أبيض الفرنسية وتمثيلها رواية "شارل السابع" على خشبة مسرح الحمراء بالإسكندرية<sup>(١٠٢)</sup>، ثم ومن خبر آخر بجريدة الأخبار بعنوان "جورج أبيض في الأوبرا الممثل المصري النابغة، نعلم بتمثيله رواية "لويس الحادي عشر" بحضور الخديو والوجهاء والأعيان والأدباء<sup>(١٠٣)</sup>، ثم نجد مجلة الهلال التي علقت آمالاً كبيرة على فرقة أبيض، واصفة إياها بأنها أيقونة نهضة التمثيل العربي، مع الحث باستحياء التلميذ أمام معلمه أن يهتم أبيض بإخراج مسرحيات عربية بجانب عروضه الفرنسية<sup>(١٠٤)</sup>.

ويبدو أن أبيض كان يشعر بمدى جسامته الآمال المعلقة والمسئولية الملقاة على عاتقه، لذلك تقدم بمشروع إلى الخديو عباس، مفصلاً وموضحاً فيه كافة السبل التي من شأنها النهضة بفن المسرح في مصر من وجه نظره، وارتكزت فكرته على تأسيس "مدرسة للدراما المصرية" تحت إشرافه، وهو مشروع يشبه إلى حد كبير المشروع الذي طرحه محمد أنسي وفاروجيه من قبل على الخديو إسماعيل، ومن أهم المقترحات التي وردت به الآتي:

١- إنشاء جمعية تضم كتاب ومؤلفين من العرب والمصريين، مهمتها تأليف وترجمة روايات جديدة تتناسب مع عادات وتقاليده المجتمع العربي، وتولي اختيار وتوزيع أدوار الممثلين والممثلات حسب قدراتهم وكفاءاتهم.

٢- عمل لجنة تنفيذية قوامها من أهل الثقافة والفكر الحديث مهمتها الإشراف على المشروع وتقييمه.

٣- انتقاء مجموعة من الهواة الموهوبين في فن التمثيل وتدريبهم بمعايير أحدث قواعد الفن المسرحي المتعارف عليها وقتئذ.

٤- ضرورة الاستعانة بأحد فرق الكوميديا الفرنسية من الدرجة الأولى لإحياء الموسم ١٩١١-١٩١٢م، لتكون بمثابة تدريب عملي خاص بتلك المدرسة المقترحة، بتكلفة قدرها ٥٠ ألف فرنكاً.

وبالفعل قد أرسل مشروع أبيض بتوصية من مجلس النظار تحمل دلالات الجدية والضرورة إلى الخديو للعرض واتخاذ اللازم بوصف المشروع "انطلاقة إيجابية" تستحق الدعم والتشجيع<sup>(١٠٥)</sup>، ولكن على ما يبدو لم يستجاب له ليبقى مجرد آمانيات لم تتحقق مثل باقي المشاريع والاقتراحات السابقة، دلّ على ذلك الشكوى التي قدمها أبيض إلى مجلس النظار ملتصماً فيها منحه إعانة مالية قدرها ٥,٠٠٠ فرنكاً لاستدعاء فرقة فرنسية تساعد في تعليم وتدريب الفرقة المصرية التي كان يديرها بجهوده الذاتية<sup>(١٠٦)</sup>.

وتتابعت الأخبار في الصحف العام ١٩١١م لمساندة أبيض، بل ووجهت نقدًا لاذعًا للحكومة المصرية على تقصيرها، كما يبدو أن الخديو عباس تخلى عن مساندته ورعايته، ولم يجد أبيض تمويلًا ماليًا سوى من عبدالرزاق عنايت<sup>(١٠٧)</sup>،

ونعتقد أن ذلك كان بضغط من السلطات الإنجليزية التي كانت تضيق الخناق على الخديو، وترى أن ليس من مصلحتها أن تمتلك مصر فرقة مسرحية بمعناها الإصلاحي وتكون نقطة ارتكاز عمل مجتمعي يتألف من خلاله الممسكين بملف القضية الوطنية، يتبين ذلك من الحملة الصحفية شديدة اللهجة ضد المستشار المالي الإنجليزي السير "الدين غورست Walden Gorst"، والتي لم تهدأ حتى قررت اللجنة المالية إعطاء إعانة قدرها ألف جنيهًا مصريًا لفرقة أبيض، وهو ما اعتبرته الصحف نصرًا جزئيًا<sup>(١٠٨)</sup>.

وفي الموسم ١٩١١-١٩١٢ م وافقت نظارة الأشغال العمومية على التماس جورج بالتمثيل على مسرح دار الأوبرا<sup>(١٠٩)</sup> لمدة عشر ليالي خلال شهر أبريل بشرط -تقديمها بعد انتهاء الفرقة الأجنبية من موسمها-<sup>(١١٠)</sup>، وبمؤازرة ومساندة الوسط الصحفي والثقافي قدم أبيض بفرقة المصرية الجديدة التي كان أبرز أعضاؤها "عزيز عيد، وعبد الرحمن رشدي، وفؤاد سليم، ومحمد بهجت" نفس الروايات الفرنسية التي قدمها العام ١٩١٠ م ولكن باللغة العربية<sup>(١١١)</sup>.

وبعد تلك العروض أصبحت مساندة الوسط الثقافي لأبيض مشروطة ونصوحة بضرورة تقديم فرقته للمسرحيات ذات الصبغة المصرية التي تعكس تطلعات وقضايا المجتمع المحلية<sup>(١١٢)</sup>، وهو ما لم يستطع جورج تحقيقه، إذ نجده في العام التالي ١٩١٢ م مستمرًا في تقديم المسرحيات الأوروبية الكلاسيكية سواء بالأوبرا أو مسرحي برنتانيا وعباس ومنها "أوديب ملكًا لسوفوكليس Sophocles" ترجمة فرح أنطون، و"عطيل" لشكسبير ترجمة الشاعر خليل مطران، و"لويس الحادي عشر" للشاعر الفرنسي "كازمير دي لافيني Casimir de Lavigne" ترجمة إلياس فياض، ثم جددت الفرقة عروضها بتقديم مسرحية "مضحك الملك" و"الأحدب" "لفيكتور هوجو Victor Hugo" ترجمة إلياس فياض أيضًا، و"الساحرة" للكاتب "ساردو Sardo" ترجمة فرح أنطون، وكذلك روايات محمد عثمان جلال المترجمة عن "موليير Molière"، و"جريح بيروت" للشاعر حافظ إبراهيم<sup>(١١٣)</sup>.

وعلى هذا النحو لم يصمد أبيض وفشلت فرقته فشلًا ذريعًا لدرجة تفككها، وتخلي عبدالرازق عنايت عنها على إثر الخسائر التي مُنيت بها<sup>(١١٤)</sup>، بل أن نظارة



الأشغال العمومية رفضت التصريح للفرقة بتقديم موسم الشتاء التالي بدار الأوبرا بحجة إجراء بعض الإصلاحات الداخلية بها<sup>(١١٥)</sup>.

إنّ أبيض قد واكب بحكم دراسته مناهج وتطورات المسرح الأوروبي ولكنه لم يجاري متغيرات بيئته المحلية التي نشأ فيها مسرحه، ولم يستطع توظيف دراسته هذه بحيث تتواءم مع رغبات الجمهور الملحة على رؤية ذاته على المسرح بهوموم وقضايا وحياته المجتمعية بشكل سلس وواضح، لم يقدم أبيض سوى الأدب الأوروبي الكلاسيكي المستورد من الخارج الذي حمل معه أفكار وفلسفات لم يستوعبها العقل الجمعي ولم يستسغها لارتباطها بثقافة وأرض محتليه، غير أن زكي طليمات نفسه أحد أعضاء فرقة أبيض قد أقر بعدم فهمه لذلك الفن الذي قدمه ولكنه تبناه لمجرد "أن النقاد كانوا يقولون هذا هو التمثيل الحديث المثالي"<sup>(١١٦)</sup>، كما أنّ الجمهور كان محباً للفكاهة والطرب، وقد وجد ضالته في المسرح الهزلي الذي قدمه الريحاني والكسار وعزيز عيد وغيرهم.

وبعد هذا الفشل اضطر أبيض إلى الاندماج في عدة اتحادات مع الفرق المعروفة كفرقة أولاد عكاشة الموسم ١٩١٣م إلا أنه انفصل عنهم واستقل من جديد مقدماً بعض مسرحياته القديمة بالأقاليم<sup>(١١٧)</sup> ثم بمسرحي برنتانيا والكورسال<sup>(١١٨)</sup>، كما تمكن من الرجوع إلى التمثيل بدار الأوبرا الخديوية بحصوله على الموافقة بتمثيل ١٢ ليلة بعد انتهاء الفرق الأجنبية من موسمها<sup>(١١٩)</sup> قدم فيها مسرحياته القديمة إضافة إلى أربع مسرحيات جديدة وهي "الشرف الياباني" تعريب فؤاد سليم، و"روى بلاس" تعريب نقولا رزق الله، و"قيصر كليوباترا" تعريب إبراهيم رمزي، و"الإيمان" تعريب صالح بك جودت<sup>(١٢٠)</sup>.

وقد اهتمت جريدة المحروسة بنقل أخبار تلك العروض مع تقديم النقد الفني لها خاصة رواية "الشرف الياباني" التي حضرها الخديو عباس وصفق للممثلين أكثر من مرة تعبيراً عن إعجابه وواعداً من جديد بتقديم الدعم والمعونة للفرقة<sup>(١٢١)</sup> التي أكملت موسمها على خشبة مسرح "برنتانيا" و"كازينو دي باريز"، وفي محاولة جديّة وجيدة من أبيض لمعالجة الانتقادات الموجهة إليه قدمت فرقته مسرحية في ذلك الموسم ١٩١٣ مسرحية "مصر الجديدة، لفرح أنطون"<sup>(١٢٢)</sup> وهي مسرحية مهمة سيتم الحديث عنها لاحقاً ضمن سياقها، وفي سبتمبر ١٩١٤م اتحد جورج مع

الشيخ سلامه فيما يُعرف بجوق "أبيض وحجازي"، واستمر ذلك الاتحاد حتى سبتمبر ١٩١٦م كما سبق التوضيح.

وخلال الفترة من العام ١٩١٧ إلى العام ١٩٢٠م قدم جورج عديد من المسرحيات الجديدة العصرية التي فرضها التنافس مع الفرق الأخرى ومنها نذكر "الممثل كين"، و"العرائس"، و"الضحايا"، و"دخول الحمام مش زى خروجه" لإبراهيم رمزي، و"شارل السادس"، و"تيمورلنك"، و"الشعلة"، و"العشرة الأولى"، و"فيروز شاه"، و"دزرائيلي"<sup>(١٢٣)</sup>، إضافةً إلى إعادة التعاون مع فرقة الكوميدي فرانسيز الفرنسية خلال العام ١٩١٨م<sup>(١٢٤)</sup>، والقيام بالعديد من الجولات الفنية بالأقاليم وبلاد الشام وشمال أفريقيا<sup>(١٢٥)</sup>.

## ٢- فرقة عبد الرحمن رشدي

كان عبد الرحمن رشدي أحد المحامين المثقفين الذين غامروا بانضمامهم إلى عالم المسرح، الذي كان يُنظر إليه كشبهة أخلاقية لا يجب على الشرفاء العمل به، وتعود علاقة رشدي بالتمثيل إلى تاريخ تكوين جورج أبيض لفرقة العام ١٩١٢م التي ضمت كثير من هواة التمثيل<sup>(١٢٦)</sup>.

وفي العام ١٩١٧م قرر رشدي الانفصال عن فرقة جورج أبيض، وتكوين فرقة مستقلة به باسم "شركة التمثيل العربي"، وكان من بين أعضائها: "مخرج الفرقة عمر وصفي، وإميليا ديان، وإستر شطاح، ومن الوجوه الجديدة محمد فاضل، ومحمد عبد القدوس، وسليمان نجيب وزكي طليمات، وأحمد بشار، وبشارة واكيم، ومحمود رضا"<sup>(١٢٧)</sup>.

وقد أحييت الفرقة موسمها الأول ١٩١٧-١٩١٨م بمسارح برنتانيا والكورسال والأوبرا، ونوعت في عروضها ما بين التراجيدي والكوميدي المترجم والمعرب من الأدب الأوروبي؛ ومنها "عشرين يوم في السجن"، و"الموت المدني"، و"النائب هالير"، و"دوران دوران"، و"مدرسة النيمة"، و"عصفور في القفص لمحمد تيمور"، و"طريدة الأسرة" لحسين رمزي، و"الرداء الأحمر"، و"الشمس المشرقة"، و"توسكا"<sup>(١٢٨)</sup>.

وفي الموسم التالي ١٩١٩-١٩٢٠م استمرت الفرقة في تقديم مسرحياتها بتشجيع ومؤازرة الوسط الثقافي، ومن المسرحيات الجديدة التي قدمتها "مسرحية البدوية" للمؤلف إبراهيم رمزي، و"المحامي المزيف" تعريب عبد الرحمن رشدي، والضمير الحي "لاسكندر ديماس Iskandar Dimas" تعريب إلياس فياض<sup>(١٢٩)</sup>، وفي ذلك الموسم مثلت الفرقة بمسرح "الكونكورديا" بالإسكندرية، ثم انتقلت إلى الصعيد في يناير ١٩٢٠م<sup>(١٣٠)</sup>.

وقد استطاعت فرقة رشدي أن تحقق نجاحًا ملموسًا، بل ونالت إعجاب السلطان فؤاد الذي دعاها للتمثيل بمسرح قصر عابدين فعرضت مسرحية "في سبيل الفن"<sup>(١٣١)</sup>، ولكن كان عمر ذلك النجاح قصيرًا للغاية؛ حيث لم تستمر الفرقة، وأنحل عقدها بسبب سوء الإدارة، والإخراج والعجز المالي<sup>(١٣٢)</sup>.

#### رابعًا- فرق المسرح الفودفيلي

وسنكتف في ذلك الجزء بالوقوف على أهم فرق المسرح الهزلي<sup>(\*)</sup> أما فيما يتعلق بتأثيره وتأثره بالمجتمع والنقد الذي وُجه إليه فسيتم توضيحه لاحقًا بالفصل الخامس

##### ١- فرقة عزيز عيد

أجمع كثير من الأدباء لاسيما الذين عاصروا المسرح الهزلي علي أن عزيز عيد هو مؤسسه الأول بالتعاون مع المترجم أمين صدقي<sup>(١٣٣)</sup>، وكانت رؤيتهما تستوجب ضرورة الخروج من نطاق المسرح الكلاسيكي الغربي، واستدعاء النوع التمثيلي المسرحي الذي يمكنه استيعاب اللهجة المصرية بمصطلحاتها العامية البسيطة والفجة أحيانًا، ويتناسب مع الذوق العام الذي يميل للفكاهة وخفة الظل، وعلى هذا النحو قررا محاكاة "الفودفيل" الفرنسي الذي اشتهر به الكاتب "جورج فيدو Georges Feydeau"<sup>(\*)</sup>.

كان عزيز عيد من هواة التمثيل وزميل نجيب الريحاني في العمل بأحد البنوك الزراعية بالصعيد، كما تشاركوا نفس الميول الفنية حتى أنهما كانا يمثلان بعض المشاهد أثناء عملهما وهو ما أدى إلى طردهما، وأصبحا يتنقلان من فرقة إلى

أخرى، ولكن عزيز عيد سبق الريحاني في الشهرة؛ حيث عمل مخرجًا مع الفرق الشهيرة بدءًا من اسكندر فرح إلى جورج أبيض<sup>(١٣٤)</sup>.

وفي العام ١٩٠٤م أسس عيد فرقته، وكان من أشهر ممثليها الإيطالي "استفان روستي" وشاب فرنسي اسمه "كلود"، وبشارة واكيم وقدموا مسرحيتي "بلا نشيت" و"الأب ليونار" باللغة الفرنسية<sup>(١٣٥)</sup>، ثم ظهر عزيز عيد في الموسم ١٩٠٧ - ١٩٠٨ م باسم "الجوق العربي الجديد" وقدموا عدة مسرحيات على مسارح القاهرة والإسكندرية؛ منها "ضربة مقرعة"<sup>(١٣٦)</sup>، و"ليلة الزفاف"، و"الابن الخارق للطبيعة"، ثم ترك عيد مجال التمثيل واتجه إلى الإخراج<sup>(١٣٧)</sup>.

وفي العام ١٩١٥ م ظهر عيد مع الريحاني واستقلا بفرقة مسرحية سُميت "جوق الكوميدي العربي"<sup>(١٣٨)</sup>، وكان ممثليها ممن انشقوا عن فرقة "أبيض وحجازي" مثل أمين عطا الله، وأمين صدقي، واستفان روستي، وحسن فايق، وعبداللطيف جمجوم، وروز اليوسف، واستغلوا فرصة فراغ مسرح "برنتانيا" لمدة ثلاثة أيام، وقدموا عليه مسرحيات "خلي بالك من إميلي" و"عندك حاجة تبلغ عنه"، و"مدموزايل جوزيت مراتي"، وتمكنت الفرقة من تحقيق نجاح جماهيري ملموس خاصةً بوجود روز اليوسف التي أحرزت لقب "الفودفيلية الحسنة"<sup>(١٣٩)</sup>.

و بعد انقضاء الثلاثة أيام فكر عيد في "المسرح المكشوف" حيث استأجر صالة "باتيناك" بشارع الفجالة، وكانت عبارة عن صالة مكشوفة بلا مقاعد، حتى أنّ إعلان الفرقة نوه إلى ضرورة حضور كل شخص ومعه مقعده الخاص<sup>(١٤٠)</sup>، وقدمت الفرقة نفس مسرحياتها؛ إضافةً إلى مسرحية جديدة وهي "يا ست ما تمشيش كده عريانة"<sup>(١٤١)</sup>، وكان من ممثلي الفرقة نجيب الريحاني وأمين عطا الله، وحسين رياض، ومنسي فهمي، واستفان روستي، وحسن فايق، وأمين صدقي، ومحمد صادق المقرطم، وعبد الحلیم دولار، وصالحه قاصين، ومنيرة المهدية التي كان لها دور كبير في نجاح الفرقة لتمييزها بالغناء، ومع مجيء فصل الشتاء، حُلّت الفرقة ولم تجد من يمولها كي تستأجر مسرح آخر غير تلك الصالة المكشوفة<sup>(١٤٢)</sup>.

وفي الموسم الجديد ١٩١٥-١٩١٦م شاركت فرقة عيد مع فرقة أولاد عكاشة بدار التمثيل العربي بحيث يكون لكل فرقة ليلة بالتبادل، واقتسام الإيراد مناصفة فيما بينهما، ولم يستمر ذلك الحال طويلاً حيث انفصلا في مارس ١٩١٦م<sup>(١٤٣)</sup>.

وقد استمر عيد في تقديم المسرحيات الفودفيلية سواء بفرقته أو بالاندماج في الفرق الأخرى حتى العام ١٩٢٠م الذي قدم فيه أهم مسرحياته إخراجاً وتمثيلاً وهي "القرية الحمراء"<sup>(١٤٤)</sup>، و"دخول الحمام مش زى خروجه لإبراهيم رمزي"<sup>(١٤٥)</sup>، ومسرحية "عبد الستار أفندي"، و"عصفور في القفص" لمحمد تيمور التي تم عرضها بالاشتراك مع فرقة منيرة المهدية<sup>(١٤٦)</sup>، والوبريت الشهير "العشرة الطيبة" لمحمد تيمور أيضاً وهي رواية غنائية مقتبسة من الرواية الفرنسية "للحية الزرقاء"<sup>(١٤٧)</sup> ووضع أجزالها بديع خيرى، ولحنها سيد درويش بتمويل مالي من نجيب الريحاني<sup>(١٤٨)</sup>، ثم مسرحية "فيروز شاه" مع جورج أبيض، ولم يظهر عزيز عيد مرة أخرى إلا مع فرقة رمسيس عام ١٩٢٣م<sup>(١٤٩)</sup>.

## ٢- فرقة نجيب الريحاني.

كانت فرقة نجيب الريحاني تمثل أيقونة العصر الذهبي للمسرح الفودفيلي حتى أن بعض النقاد وصفوه بالتاجر الذكي الذي لا غبار عليه<sup>(١٥٠)</sup>، وكان الريحاني عضواً بارزاً بجمعية "ترقي التمثيل العربي" عام ١٩٠٨م<sup>(١٥١)</sup>، ثم انتقل من فرقة إلى أخرى حتى استقر بفرقة عزيز عيد العام ١٩١٥م، فكانت البداية الحقيقية له ومعرفته جماهيرياً<sup>(١٥٢)</sup>.

ولكن الريحاني ما لبث أن شعر بعلو شأنه داخل الفرقة، وتحمس لطلب أن يكون ذو امتيازات خاصة، وهذا ما واجهه عزيز عيد بالرفض فكان انفصاله عن الفرقة في مايو ١٩١٦م<sup>(١٥٣)</sup>، ووقع الريحاني جراً قراره فريسة للضنك والجوع، إلى أن التقى مصادفة في أحد المقاهي بزميله استيفان روستي الذي عرض عليه العمل بأحد الملاهي الليلية وهو "الآبيه دى روز" Abbaye des Roses، وعلى الفور وافق الريحاني واتفقا على تقديم اسكتشات قصيرة تشبه فن "خيال الظل" مقابل ٤٠ قرشاً في الليلة، وبحسابات تلك الفترة كان يُعد ذلك مبلغاً ضخماً أنقذ الريحاني من الفقر<sup>(١٥٤)</sup>.

ويمكن تقييم العروض أو الاستكتشات التي قدمها الريحاني بذلك الملهى بأنها عمل تجاري بحث لا يمت للفن بصلة إذ لم يكن سوى تسلية رخيصة لرواد تلك الملاهي من الأجانب والأثرياء من نوع "ستريتز" المعتمد على الإيحاءات الجنسية<sup>(١٥٥)</sup>، وبمرور الوقت مله جمهوره، وانخفضت إيرادات الملهى، وبالتالي كان الريحاني مهتداً بالإفلاس والعودة إلى دائرة الفقر من جديد، ويدافع الخوف والرغبة في الاستمرار ابتدع ما سُمي بفن "الفرانكو آراب"، وهو عبارة عن استكتشات فكاهية لا تتجاوز مدة العرض الواحد منها ٢٠ دقيقة، ولغته خليطاً من اللهجة المصرية العامية واللغات الأجنبية سواء الإنجليزية أو الفرنسية، وذلك لمراعاة أذواق ولغات مرتادي الملهى<sup>(١٥٦)</sup>.

وكان محور موضوع هذا الاستكتشات الفكاهية هو عمدة كفر البلاص "كشكش بك"، هذا العمدة الساذج الذي يأت إلى العاصمة لبيع القطن، ثم ينغمس في ملذاته الحسية التي يصرف عليها كل ما في جيبه، وكانت أول تلك العروض باسم "تعاليلي يابطة"<sup>(١٥٧)</sup>

وقد حقق الريحاني نجاحاً كبيراً شجعه علي تطوير وتجويد شخصية "كشكش بك" حيث زاد عدد شخصيات العرض فأصبح للعمدة عشيقة، وحماته المسماة "أم شولح"، وخادمه "زعراب" وتوالى العروض المسرحية من ذلك النوع باللهجة العامية الصريف، كما هو واضح من أسماؤها مثل "بكرة في المشمش"، و"هز ياوز"، و"خليك تقيل"، و"كل بعضك"<sup>(١٥٨)</sup>.

وعلى أثر نجاح الريحاني اتفق مع صاحب الملهى في العام ١٩١٧ للاستقلال بمسرح خاص به، أطلق عليه اسم "لارنسانس Theatre la Renaissance"، وعلى خشبته تطورت شخصية "كشكش بك"؛ فلم يعد العمدة القروي الساذج والمسرف، وإنما أصبح رجلاً حكيماً يطوف العالم؛ مثل "كشكش بك في باريس"<sup>(١٥٩)</sup> و"وصايا كشكش بك"<sup>(١٦٠)</sup>، ودار تنافساً لطيفاً بين الريحاني والكسار في إطار فكاهي ومُشوق للجمهور، حيث أصبحت أسماء عروضهما مستمدة من تلك الحالة التنافسية؛ مثل مسرحية "إبقى قابلني"<sup>(١٦١)</sup>، و"أيوه والله لا آه"<sup>(١٦٢)</sup>، و"الحديق يفهم"<sup>(١٦٣)</sup> و"أم أربعة وأربعين"<sup>(١٦٤)</sup>.

وفي سبتمبر ١٩١٧م افتتح الريحاني مسرحه الجديد "الاجبسيانة"، وانضم إليه المترجم أمين صدقي، والممثل حسين رياض<sup>(١٦٥)</sup>، أما المسرحيات فكانت على نفس النمط السابق مثل مسرحية "أم أحمد"<sup>(١٦٦)</sup>، و"أم بكير"<sup>(١٦٧)</sup>، وقد حاكي الريحاني نمط المسرحيات الاستعراضية المعتمدة على الغناء والرقص من منافسه على الكسار، واستعان بالشيخ سيد درويش<sup>(١٦٨)</sup>، ثم ضم إليه بديع خيرى، وقدموا مجموعة مسرحيات استعراضية؛ ومنها "حمار وحلاوة"، و"لو"، و"قولوا له"، و"إش"، و"رن"، و"العشرة الطيبة"<sup>(١٦٩)</sup>، وكانت أغانيها بالعامية المألوفة المستمدة من واقع الحياة المصرية وبسبب البساطة والحن والقافية، وكانت من تمثيلات المد الثوري العام ١٩١٩م، مما ساهم في ارتفاع رصيد الريحاني في الشارع المصري، وسرعة انتشاره، وحب عامة الشعب له ولرفاقه<sup>(١٧٠)</sup>.

### ٣- فرقة مصطفى أمين وعلى الكسار

كان الريحاني مصدر إلهام، وسارت على نهجه فرق مسرحية أخرى، أبرزها فرقة مصطفى أمين وعلى الكسار التي أصبحت منافساً قوياً له وحقت نجاحاً يوازي نجاحه إن لم يكن يفوقه أحياناً؛ حيث كان مصطفى أمين مطرباً وممثلاً ذو خبرة من خلال اشتراكه مع الفرق الشامية القديمة، ثم فرقة الشيخ سلامة، وجورج أبيض، مقدماً الفصل المضحك مع أحمد فهيم الفار حتى استعانت به "مارسيل" مديرة ملهى "كازينو دى باريز Casino de Paris" أواخر العام ١٩١٦م لتقديم فصول تمثيلية غنائية محلية، لمنافسة ملهى "الآبيه دى روزز Abbaye des Roses" الذي كان يعمل به الريحاني<sup>(١٧١)</sup>.

وفي العام ١٩١٧م انضم على الكسار إلى فرقة أمين، وقدموا أول مسرحية هزلية باسم "زقروق وظريقة"<sup>(١٧٢)</sup>، وكان انضمام الكسار نقلة مهمة في تاريخ فرقة أمين، وبفضله قدمت موسماً قوياً سحب البساط من تحت أقدام الريحاني، واقتسم معه الجمهور والإيرادات، حيث تميز مسرح الكسار باستعراضات "الريفو" المبهجة المميزة بإيقاع الرقصات السريعة الجماعية، والأضواء الساطعة الملونة، وتنوع الديكورات والمناظر<sup>(١٧٣)</sup>.

كما أن الفرقة قدمت العديد من العروض بالتعاون مع بعض الفرق الفرنسية والإنجليزية الشهيرة التي كانت تأتي إلى مصر، وكان مع مصطفى أمين وعلي الكسار مجموعة أخرى من الممثلين المتمرسين منهم "حلمي فوده، لينا إيديال، صالحة قاصين، فؤاد صبري، محروس النمى، وسيد إسماعيل"<sup>(١٧٤)</sup>، ومن المسرحيات التي قدموها "ظظ ياعاشور"<sup>(١٧٥)</sup>، و"بطلوا ده واسمعوا ده"<sup>(١٧٦)</sup>، و"بعد ما شاب ودوه الكتاب"<sup>(١٧٧)</sup>، و"راحت السكره وجات الفكرة"<sup>(١٧٨)</sup> و"الضرورة لها أحكام"، و"دلع دلع طلع النهار"<sup>(١٧٩)</sup>، و"اليد الخفيفة"<sup>(١٨٠)</sup>، و"الضيف في سان ستيفانو"<sup>(١٨١)</sup>، و"اللي وقع يتصلح"<sup>(١٨٢)</sup>، و"الدكتور المزيف"<sup>(١٨٣)</sup>، و"حسن أبو علي سرق المعزة"<sup>(١٨٤)</sup>، و"خد لي بالك بس"<sup>(١٨٥)</sup>.

كما قدم على الكسار شخصية البربري "عثمان عبد الباسط" على نهج النموذج الفني لشخصية "كشكش بك"، وإن اختلف التوجه الاجتماعي لكل من الشخصيتين، كما طور الكسار هو الآخر من شخصية البربري، وأصبحت موضوع العديد من مسرحيات الفرقة، ردًا على الريحاني وشخصيته "كشكش بك"، ومن تلك المسرحيات "البربري في باريس"<sup>(١٨٦)</sup>، "البربري في مونت كارلو"<sup>(١٨٧)</sup>، "البربري الفيلسوف"<sup>(١٨٨)</sup>، "البربري في اليابان"<sup>(١٨٩)</sup>، و"البربري في مؤتمر استوكهلم"<sup>(١٩٠)</sup>.

وكالعادة عندما شعر الكسار بأنه محور نجاح الفرقة استقل بفرقة خاصة به على مسرح "الماجستيك" في شارع عماد الدين الشهير، أي بالقرب من مسرح الريحاني "الاجبسيانة"، وانضم إليه أمين صدقي بعد تركه الريحاني، وكان الافتتاح في يناير ١٩١٩ م بمسرحية "قضية نمرة ١٤"<sup>(١٩١)</sup>، ثم قدم العديد من المسرحيات الجديدة مثل عقبال عندكم"<sup>(١٩٢)</sup> و"فلفل"<sup>(١٩٣)</sup>.

واشتعلت المنافسة بين الريحاني والكسار في إطار فكا هي كما أشرنا<sup>(١٩٤)</sup> حيث كانت مسرحية الريحاني حمار وحلاوة ردًا على مسرحية "أحلامهم" للكسار<sup>(١٩٥)</sup>، ثم قدم الكسار مسرحية "قلنا له"<sup>(١٩٦)</sup> ردًا على مسرحية الريحاني "قولوا له"، وغيرها من المسرحيات التي حملت نفس المعنى مثل "دى في دى"<sup>(١٩٧)</sup>، "ولسه"<sup>(١٩٨)</sup>، و"راحت عليك"<sup>(١٩٩)</sup>، و"وفهموه"<sup>(٢٠٠)</sup>.



ونرى أن كل من الفرانكو آراب والفودفيل رغم مساوئه التي عددها المنتقدين إلا أنه كان بمثابة الحجر الذي أُلقي في المياه الراكدة، فقد ألهم حماسة الكثيرين للكتابة عن المجتمع المصري لإبراز مشكلاته وكيفية مواجهتها بشكل أفضل وأنسب إلى عاداته وتقاليده وواقعه، ويكفي الريحاني والكسار أنهما نجحا في الخروج من عباءة المسرحيات القديمة، واستطاعا أن يصلا إلى قلوب العامة ويؤسسا قاعدة شعبية غيرت من نظرتها إلى الفن وأهله لأنهما عكسا مظاهر الحياة الواقعية بإشكالياتها بما تواءم مع طبيعة فاعليها، وذلك ما سيتم تفصيله في الفصل الخامس.

### الفصل الثالث

- (١) محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، المرجع السابق، ص ٧٧.
- (٢) أهم هذه الدراسات كالأثني: فيليب دى طرازي: تاريخ الصحافة العربية، ج ١، المطبعة الأدبية، بيروت ١٩١٣ م، ص ٢٨٣، وإبراهيم عبده: أبو نظارة إمام الصحافة الفكاهية المصورة وزعيم المسرح في مصر ١٨٣٩-١٩١٢ م، مكتبة الآداب، القاهرة ١٩٥٣ م، ص ٢٥-٣٣، و محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، المرجع السابق، ص ٧٧-٩١، والمسرح العربى دراسات ونصوص، يعقوب صنوع أبو نضارة، دار الثقافة، لبنان، ١٩٦٣، و أنور لوقا: مسرح يعقوب صنوع، مجلة المجلة، السنة الخامسة، عدد ٥١، مارس ١٩٦١، ص ٥١-٧١، وزكي طليمات: المصدر السابق، ص ١٢١-١٢٣، و أيضا نفوسة زكريا سعد: تاريخ الدعوة العامة وآثارها في مصر، ط ١، دار نشر الثقافة بالإسكندرية، ١٩٦٤ م، ص ٢٦٠-٢٦٣، و محمد أحمد الحفنى: المرجع السابق، ص ٥٥-٦١، و لويس عوض: تاريخ الفكر المصري الحديث من عصر إسماعيل الى ثورة ١٩١٩، ج ١، ط ١، مكتبة مدبولي، القاهرة ١٩٨٦ م، ص ٢٧٦-٢٨٤، و نجوى إبراهيم عانوس: المرجع السابق، ص ٢٢-٢٤٩، و يعقوب. م. لاندوا: المرجع السابق، ص ١٣١-١٣٣، و عبد الحميد غنيم: صنوع رائد المسرح المصري، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٦ م، ص ٢٣-١٩٢، ورشدي صالح: المرجع السابق، ص ٥٠-٥٥، وعلى الراعي: المسرح في الوطن العربي، ط ٢، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ١٩٩٩ م، ص ٧٢-٧٣.
- (3) Jeannette Tagher: op. cit, pp. 201-207, and Shmuel Moreh: Studies in Islamic history and Civilization, Cana, Jerusalem. Ej. Brill, Leiden, Israel 1986, pp. 604-609, and Shimon Shamir: The Jews of Egypt, a Mediterranean society in modern times, westview press Boudier and London, 1982, pp. 116-122, and El Said Átia Abul Naga: op,cit, pp. 75-89.
- (٤) جريدة أبو نظارة: السنة ١١، عدد ١، في ٢٢ يناير ١٨٨٧ م، ص ٢، وعدد ٢، في ٢٨ فبراير ١٨٨٧ م، ص ٨-٩، وعدد ١٢، في ٣٠ ديسمبر ١٨٨٧ م، ص ٥٣.
- (٥) جاك شيلي: مولير مصر نقلاً عن بول دى بينير، ألبوم أبو نظارة، ترجمة حمادة إبراهيم، تقديم وتعليق سيد على إسماعيل، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، القاهرة، ٢٠٠٨ م، ص ٢٤٠-٢٤٣.
- (٦) نفس المصدر: ص ٢٤٤-٢٥٠.
- (٧) نفس المصدر: ص ٢٥٣-٢٥٤.
- (٨) يعقوب صنوع: مولير مصر وما يقاسيه، المطبعة الأدبية، بيروت، ١٩١٢ م، ص ٣-١٨.

- (٩) سيد على إسماعيل: محاكمة مسرح يعقوب صنوع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠١، ص ٢٧-٣٦٣، وللمزيد أيضا انظر سيد على إسماعيل: مسيرة المسرح في مصر ١٩٠٠-١٩٣٥، ج ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٣، ص ٥٠١-٥٧٠.
- (١٠) أنور لوقا: مرجع السابق، ص ٥٣-٥٧.
- (١١) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٣٧٨٤٧-٤٠٠٣، طلب عبدالله النديم ويوسف الخياط لنظارة الأشغال العمومية للتمثيل بالمسرح الكوميدي بتاريخ ١١ أبريل ١٨٨٢م، انظر ملحق رقم (٧).
- (١٢) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي، كود أرشيفي ٠٠٣٠٢٢-٥٠١٣، تقرير مرسل من العميل "Z" الى مفتش البوليس "Nardi"، القاهرة بتاريخ ٢٧ يناير ١٨٧١م، ص ١-٣، انظر ملحق رقم (٤).
- (١٣) جريدة الجوائب : العدد ٥٨٧ ، في ٢٩ مايو ١٨٧٢م ، ص ٢ نقلاً عن آدم متسيان: نظرة جديدة على يعقوب (جيمس صنوع) ، مجلة المقتطف المصري التاريخية ، في ٣٠ يوليو ٢٠١٥م
- (١٤) مجلة سركيس: السنة الأولى، عدد ١٠، في ١٥ سبتمبر ١٩٠٥ م، ص ٣٠٣-٣٠٤.
- (١٥) محمود تيمور: المصدر السابق، ص ١٣.
- (١٦) محمد فاضل: الشيخ سلامة حجازي، مطبعة الأمة بدمهور ١٩٣٢م، ص ٤٣، وعبد الرحمن صدقي: المسرح العربي، مجلة الكتاب، في يناير ١٩٥١م، ص ٤٤، ومحمود تيمور: المصدر السابق، ص ١٥-٢٠.
- (١٧) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، الكود الأرشفيفي ٠٣٦٠٧٣-٤٠٠٣، الشيخ سلامة حجازي يطلب تشخيص عشرين ليلة، القاهرة بتاريخ ١٢، ١٨ فبراير ١٩٠٥ م، ص ١-٣، انظر ملحق رقم (١٣).
- (١٨) محمد فاضل: المصدر السابق، ص ٤٢-٤٣.
- (١٩) مجلة سركيس: السنة الأولى، عدد ١٠، في ١٥ سبتمبر ١٩٠٥ م، ص ٣٠٥-٣٠٦.
- (٢٠) محمد فاضل: المصدر السابق، ص ٤٥.
- (٢١) نفس المصدر.
- (٢٢) نفس المصدر.
- (٢٣) محمد احمد الحفنى: المرجع السابق، ص ١٠١.
- (٢٤) إيزيس فتح الله ومحمود كامل : سلامة حجازي ، ط ١ ، دار الشروق ، القاهرة ، ٢٠٠٢ ، ص.ص ٤٩-١٠٢.
- (٢٥) جريدة الأهرام: السنة ٣٠، عدد ٨٣٢٥، في ٨ أغسطس ١٩٠٥م، ص ٢.

- (٢٦) محمد فاضل: المصدر السابق، ص ٤٥، ومجلة سركيس: في ١٥ سبتمبر ١٩٠٥ م، المصدر السابق، ص ٣٠٦.
- (٢٧) جريدة اللواء: السنة السادسة، عدد ١٨٢٥، في ١٦ سبتمبر ١٩٠٥ م، ص ١.
- (٢٨) جريدة الجوائب المصرية: السنة الثالثة، عدد ٨٥١، في ٢٠ نوفمبر ١٩٠٥ م، ص ٣، وعدد ٨٥٣، في ٢٢ نوفمبر ١٩٠٥ م، ص ٢.
- (٢٩) جريدة الشرق: السنة الثالثة، عدد ٦٦٦، في ٢٤ نوفمبر ١٩٠٥ م، ص ٢.
- (٣٠) نفس المصدر.
- (٣١) نفس المصدر.
- (٣٢) نفس المصدر.
- (٣٣) جريدة الشرق: السنة الخامسة، عدد ١٢٥٨، في ٢٤ أكتوبر ١٩٠٧ م، ص ٢.
- (٣٤) مجلة سركيس: السنة الأولى، عدد ٢٤، في ١٥ أبريل ١٩٠٦ م، ص ٧٥١.
- (٣٥) جريدة الشرق: السنة الرابعة، عدد ١٢٠٧، في ٢٦ أغسطس ١٩٠٧ م، ص ١.
- (٣٦) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٢٣٨٠٤-٤٠٠٣، طلب من نادي المدارس العليا بمصر لإحياء ليالٍ بواسطة جوق الشيخ سلامة حجازي بالأوبرا الخديوية لصالح ضحايا الحريق، القاهرة في ٧ مايو ١٩٠٧ م، ص ٣.
- (٣٧) محمد فاضل: المصدر السابق، ص ٤٦.
- (٣٨) مجلة سركيس، السنة الأولى، عدد ٢٠، في ١٥ فبراير ١٩٠٦ م، ص ٦٢١.
- (٣٩) جريدة الأهرام: السنة ٣٣، عدد ٩٢٩٦، في ١٣ أكتوبر ١٩٠٨ م، ص ٣.
- (٤٠) جريدة وأدى النيل: السنة الأولى، عدد ٢٥٢، في ٢٣ فبراير ١٩٠٩ م، ص ١-٢.
- (٤١) جريدة المحروسة: السنة ٣٤، عدد ١٤، في ٢٦ يناير ١٩٠٩ م، ص ٢.
- (٤٢) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٣٦٠٥٧-٤٠٠٣، بخصوص مناقصات لتأجير مسرح حديقة الأزبكية، طلب مقدم من الشيخ سلامة حجازي إلى جناب المستر "فير باتريك" ٣٠ سبتمبر ١٩٠٧ م، ورد "ري Rey" وكيل النظارة للمدن والمباني ١٢ أكتوبر ١٩٠٧ م.
- (٤٣) جريدة الأهرام: السنة ٣١، عدد ٨٥٨٥، في ١٥ يونيو ١٩٠٦ م، ص ٢، و عدد ٩٤٧٧، في ٢١ مايو ١٩٠٩ م، ص ٣.
- (٤٤) مريم سمات: مذكرات ممثلة، جريدة الأهرام، السنة ٤٠، عدد ١١٤٩٣، في ٢١ سبتمبر ١٩١٥ م، ص ٤.
- (٤٥) محمد فاضل: المصدر السابق، ص ٥٨-٥٩.
- (٤٦) جريدة المحروسة: السنة ٣٦، عدد ٨١٦، في ٣٠ سبتمبر ١٩١١ م، ص ٣.

- (\*) الاسكتش الفكاهي هو مشهد مأخوذ من المسرحية الطويلة، ابتدعه الإنجليز في عهد "كرومويل" (١٦٤٢-١٦٦٠م) حين حرم التمثيل فاتجه الممثلون إلى تمثيل بعض الفصول القصيرة المأخوذة عن المسرحيات الشهيرة بطريقة فكاهية مضحكة كترفيه عن أنفسهم في الخفاء؛ للمزيد انظر فاطمة موسي: المرجع السابق، ص ١٠١-١٠٢.
- (٤٧) محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، ج ٢، دار صادر بيروت، د. ت، ص ٤٣-٤٤.
- (٤٨) محمد فاضل: المصدر السابق، ص ٦٠-٦٢، ومريم سماط: المصدر السابق، ص ٤.
- (٤٩) جريدة المحروسة: السنة ٣٩، عدد ١٦٥٩، في ٨ يولييه ١٩١٤م، ص ١، وعدد ١٦٩٦، في ٢١ أغسطس ١٩١٤م، ص ٣.
- (٥٠) مجلة سركيس: السنة الثامنة، عدد، في ١ فبراير ١٩١٤م، وجريدة المحروسة: السنة ٣٩، عدد ١٧٠٣، في ٢٩ أغسطس ١٩١٤م، ص ٣.
- (٥١) نجيب الريحاني: مذكرات نجيب الريحاني، دار كلمات للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١١، ص ٥٣-٥٤.
- (٥٢) جريدة المحروسة: السنة ٣٩، عدد ١٧٢٩، في ٣٠ سبتمبر ١٩١٤م، ص ٣.
- (٥٣) نفس المصدر.
- (٥٤) محمد فاضل: المصدر السابق، ص ٦٨.
- (٥٥) مجلة سركيس: السنة التاسعة، عدد ١ و ٢، في ١٥ يناير وأول فبراير ١٩١٦م، ص ٣.
- (٥٦) جريدة المحروسة: السنة ٤٠، عدد ٢٠٣٤، في ١ أكتوبر ١٩١٥م، ص ٣.
- (٥٧) سيد على إسماعيل: مسيرة المسرح في مصر، المرجع السابق، ص ١٣١.
- (٥٨) محمد فاضل: المصدر السابق، ص ٦٨-٦٩.
- (٥٩) جورج طنوس: المصدر السابق، ص ٩.
- (٦٠) محمد تيمور: مؤلفات محمد تيمور (حياتنا التمثيلية)، ج ٢، ط ١، مطبعة الاعتماد، القاهرة، ١٩٢٢م، ص ١٣٠.
- (٦١) نفس المصدر: ص ٢٠٣-٢٠٤.
- (٦٢) مريم سماط: مذكرات ممثلة، جريدة الأهرام، في ٢١ سبتمبر ١٩١٥م، مصدر سابق، ص ٤.
- (٦٣) السيد حسن عيد: تطور النقد المسرحي في مصر، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانتباء والنشر، القاهرة، ١٩٦٥م، ص ١٥٦-١٥٧.
- (٦٤) محمد تيمور: المصدر السابق، ص ٢٠٥.
- (٦٥) جريدة المحروسة: السنة ١٦، عدد ٨١٤، في ٢٨ سبتمبر ١٩١١م، ص ٣، ومجلة الزهور: السنة الثانية، عدد ٦، في أكتوبر ١٩١١م، ص ٣٢٥-٣٢٦.
- (٦٦) السيد حسن عيد: المرجع السابق، ص ١٥٨-١٥٩.

- (٦٧) جريدة مصر: في ١٢ مارس ١٩١٣، ص ٣؛ نقلاً عن المسرح المصري، تقديم وتحليل محسن مصيلحي، ج ٦، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، القاهرة، ١٩٩٨ م، ص ١١٣-١١٤.
- (٦٨) محمد تيمور: المصدر السابق، ص ٢٠٧.
- (٦٩) محمد تيمور: المصدر السابق، ص ٢٠٨، والسيد حسن عيد: المرجع السابق، ص ١٦٣.
- (٧٠) جريدة المحروسة: السنة ٣٩، عدد ١٥٦٩، في ٢١ مارس ١٩١٤ م، ص ٥.
- (\*) عبد الحليم دولار الشهير باسم عبد الحليم المصري بطل مصر الدولي في المصارعة، ولكنه كان يمارس التأليف والكتابة في أوقات فراغه وقدم عدة كتابات آنذاك ومن أشهر أعماله اوبريت " فيروز شاه " الذي قدمه جورج أبيض عام ١٩١٧ م؛ سعاد أبيض: جورج أبيض أيام لن يُسدل عليها الستار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩١ م، ص ١١٣.
- (٧١) جريدة المحروسة: عدد ١٥٧٢، في ٢٥ مارس ١٩١٤ م، ص ٥.
- (٧٢) نفس المصدر.
- (٧٣) محمود تيمور: المصدر السابق، ص ٢٠٨-٢٠٩.
- (٧٤) محمد تيمور: المصدر السابق، ص ٢٠٩، والسيد حسن عيد: المرجع السابق، ص ١٦٦.
- (٧٥) السيد حسن عيد: المرجع السابق، ص ١٦٧.
- (٧٦) محمد تيمور: المصدر السابق، ص ٢١٠.
- (٧٧) مجلة الأدب والتمثيل: ج ١، في أبريل ١٩١٦ م، ص ١٢.
- (٧٨) جريدة الأفكار: في ١ فبراير ١٩١٧ م، ص ٤؛ نقلاً عن المسرح المصري، موسم ١٩١٧-١٩١٨ م، تقديم لطفي عبد الوهاب، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، القاهرة ٢٠٠١ م، ص ٤٥.
- (٧٩) محمد تيمور: المصدر السابق، ص ٢١١.
- (٨٠) جريدة الأهرام: السنة ٤٢، عدد ١٢٠٨٥، في ١٣ مايو ١٩١٧ م، ص ٤.
- (٨١) سمير عوض: مسرح حديقة الأزبكية، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، القاهرة، ١٩٨٣ م، ص ١٨-١٩.
- (٨٢) أمين عطالله : بين الممثلين والممثلات أخلاق وعادات ، جريدة الأخبار ، في ٧ يناير ١٩١٢ ، ص ١ .
- (٨٣) محمد تيمور: المصدر السابق، ص ٢١١، وللمزيد من الأخبار انظر: المسرح المصري، موسم ١٩١٧-١٩١٨ م، المرجع السابق.
- (٨٤) مجلة الهلال: السنة ٢٩، عدد ٥٥، في ١ فبراير ١٩٢١ م، مصدر سابق، ص ٤٧٢.
- (٨٥) محمد تيمور: المصدر السابق، ص ٢٠٠-٢٠١.
- (٨٦) زكي طليمات: ذكريات ووجوه وقصص من المسرح، المصدر السابق، ص ١٠-١٦.

- (٨٧) محمود تيمور: المصدر السابق، ص ٥٣-٥٤.
- (٨٨) عبدالرحمن صدقي: المصدر السابق، ص ٥٥.
- (\*) اسمها الرسمي زكية حسن منصور ، تنتمي إلى أسرة متواضعة يرجع جذورها إلى قرية " مهدية" التابعة للإبراهيمية بمحافظة الشرقية ، ولدت العام ١٨٨٥م وتوفى والدها وهي رضيعة فتولت تربيتها أختها الكبرى التي كانت متزوجة من أحد الملاك الإقطاعيين بالإسكندرية، وكانت منيرة من الفتيات اللاتي ذهبن إلى المدارس في ذلك العهد ولكنها لم تكمل تعليمها، وشقت طريقها إلى الغناء اقتداء بالشيخ سلامة حجازي. للمزيد انظر؛ رتيبة الحفنى: السلطنة منيرة المهدية والغناء في مصر قبلها وفي زمانها، ط١، دار الشروق، القاهرة ٢٠٠١م، ص ٨٣-٨٧.
- (٨٩) نفس المرجع: ص ٩٠.
- (٩٠) محمد تيمور: المصدر السابق، ص ١٧٤.
- (٩١) جريدة الأخبار: في ٢٥ أغسطس ١٩١٥م، ص ٢-٣ نقلاً عن المسرح المصري: ج ٦، المرجع السابق، ص ٢٦٩.
- (٩٢) جريدة المنبر: في ٥ يناير ١٩١٦م، ص ٣، وجريدة البصير: في ١٥ يناير ١٩١٦م نقلاً عن المسرح المصري: ج ٧، المركز القومي للمسرح، د. ت، ص ١٦.
- (٩٣) مجلة الأدب والتمثيل: المصدر السابق، ص ١٢.
- (٩٤) جريدة البصير: في ١٨ مارس ١٩١٨م، والأخبار: في ٢٠ مارس ١٩١٨م، والمقطم: في ٢٢ مارس ١٩١٨م نقلاً عن المسرح المصري: موسم ١٩١٧-١٩١٨م، المرجع السابق، ص ٢٢٠-٢٢٢.
- (\*) محمد يونس القاضي ( ١٨٨٨-١٩٦٩ م ) ولد بقرية النخيلة التابعة لمركز أبو تيج محافظة أسيوط، وهو من أسرة عريقة فوالده هو يونس احمد الشهير بيونس القاضي، ووالدته السيدة عائشة الحريري من أعيان القاهرة، ومحمد القاضي تاريخه حافل بالوطنية إذ كان مقرباً من الزعيم مصطفى كامل واهتم بتأليف المسرحيات والابريتا التي كان من أشهرها نشيد "بلادي بلادي لكي حبي وفؤادي " وتلحين سيد درويش وكان هذا النشيد يردده الطلاب والجماهير في ثورة ١٩١٩م، كما اختاره الموسيقار محمد عبد الوهاب عام ١٩٧٨م عقب معاهدة كامب ديفيد ليكون النشيد الوطني لمصر للمزيد انظر الموقع الالكتروني: محمد يونس القاضي/ <http://ar.wikipedia.org/wiki/> ، و سعاد أبيض: المصدر السابق، ص ١١٥.
- (٩٥) محمد تيمور: المصدر السابق، ص ١٧٦-١٨٥.
- (٩٦) نفس المصدر
- (٩٧) عبدالرحمن صدقي: المصدر السابق، ص ٥٠.
- (٩٨) محمود تيمور: المصدر السابق، ص ٤٢-٤٣.

(\*) جورج الياس أبيض (١٨٨٠-١٩٥٩م) ولد في بيروت وتعلم في مدرسة "الفرير" ثم انتقل إلى مدرسة الحكمة في مرحلة البكالوريا ، وبعدما تخرج عمل " تلغرافجي " أي عامل تلغراف في شركة السكة الحديد الفرنسية ببيروت ، وعُرف منذ صغره بحبه للتمثيل، و قد ظهرت موهبته من خلال مشاركته في بعض الحفلات المدرسية وخاصة في حفله تخرجه حيث شارك بدور في مسرحية "الدراهم الحمراء"، وبعدما توفي والده قرر الرحيل إلى الإسكندرية ليعيش مع عمه، وتقدم لأحد الوظائف الحكومية فعمل ناظرًا بمحطة سيدي جابر العام ١٨٩٩ م ، ولكنه لم ينس موهبته وحبه للتمثيل فكان دائم الاهتمام بحضور المسرحيات التي كانت تقدمها الفرق الشامية وخاصة فرقة إسكندر فرح والشيخ سلامة حجازي، كما كان يشترك في بعض الحفلات الخيرية الخاصة بمدرسة " الفرير " و " سان مارك " حتى أتنه الفرصة فاستغلها العام ١٩٠٤ م وجدير بالذكر أن جورج كان يُنظر إليه على أنه " مصري وطني " وليس لبناني فقد عاش في مصر ولقي فيها الرعاية والشهرة، وخاصة بعد حصوله على الجنسية المصرية العام ١٩٣٢م؛ للمزيد انظر سعاد أبيض: المصدر السابق، ص ٢٥-٥٧، و دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٤٠٠٣-٠٣٦٧٠١، بخصوص طلبات مقدمة من مدرسة الفرير لتقديم حفلات خيرية بدار الأوبرا، القاهرة، بتاريخ ٥ ديسمبر ١٨٩٩م.

(٩٩) جريدة الأهرام: السنة ٢٩، عدد ٧٩٧٣، في ١١ يونيو ١٩٠٤م، ص ٢.  
(١٠٠) جريدة الشرق: السنة الأولى، عدد ٢٦٢، في ٢٩ يوليو ١٩٠٤م، ص ٤، ومجلة الزهور: السنة الأولى، ج ٢، في ١ أبريل ١٩١٠م، ص ٦٧.  
(١٠١) مجلة الزهور: ج ٢، في ١ أبريل ١٩١٠م، ص ٦٥.  
(١٠٢) جريدة وادي النيل: السنة الثانية، عدد ٥٩٣، في ١ أبريل ١٩١٠م، ص ٢، وعدد ٥٩٥، في ١٤ أبريل ١٩١٠م، ص ٢.

(١٠٣) جريدة الأخبار: عدد ٧٦، في ١٢ أبريل ١٩١٠م، ص ٣.  
(١٠٤) مجلة الهلال: السنة ١٨، عدد ٨، في ١ مايو ١٩١٠م، ص ٤٦٤.  
(١٠٥) دار الوثائق القومية: مجلس النظار والوزراء، كود أرشيفي ٠٣٤٨٧٠-٠٠٧٥٠، مذكرة مقدمة لمجلس النظار من موسيو جورج أبيض يطلب تعيينه مديرا للتياترات الخديوية العربية ١٩١١م، خطاب مجلس النظار ومرفق معه طلب جورج أبيض الى الخديو عباس حلمي الثاني، القاهرة، بتاريخ ٢٧ أبريل ١٩١٠م، للاطلاع على طلب جورج المقدم إلى نظارة الأشغال انظر ملحق رقم (١٤).

(١٠٦) دار الوثائق القومية: مجلس النظار والوزراء، كود أرشيفي ٠٣٣١٩٠-٠٠٧٥٠، مذكرة المالية إلى مجلس النظار بخصوص الشكوى المقدمة من جورج أبيض الخديو يطلب فيها منحه ٥,٠٠٠ فرنكًا لاستجلاب فرقة الكوميدي فرانسيز، القاهرة، بتاريخ ١٩ مايو ١٩١٠م.



- (١٠٧) جريدة المحروسة: السنة ٣٩، عدد ١٥٦٩، في ٢١ مارس ١٩١٤ م، ص ١.
- (١٠٨) جريدة الأهرام: السنة ٣٦، عدد ١٠٠٦١، في ٢٠ أبريل ١٩١١ م، ص ٢، وجريدة المحروسة: السنة ٣٦، عدد ٦٨٥، في ٢١ أبريل ١٩١١ م، ص ٣، وجريدة الاتحاد المصري: السنة ٣، عدد ٣٠٦٩، في ٢٣ أبريل ١٩١١ م، ص ٢، وعدد ٣٠٧٠، في ٢٧ أبريل ١٩١١ م، ص ٢.
- (١٠٩) دار الوثائق القومية: مجلس النظار والوزراء، كود أرشيفي ٠٣٣١٨٩-٠٠٧٥، طلب الموسيو جورج ابيض اخذ امتياز تياترو الأوبرا الخديوية موسم ١٩١١-١٩١٢ م مع منحه إعانة مالية قدرها ٢، ٠٠٠ جنيه، خطاب رقم ٦٤، القاهرة بتاريخ ٢٦ فبراير ١٩١١ م، ص ٢.
- (١١٠) جريدة الوطن: في ٣٠ يناير ١٩١٢ م، ص ٦ نقلا عن المسرح المصري، ج ٦، مرجع سابق، ص ٤٢.
- (١١١) مجلة الهلال: السنة ٢٠، عدد ٧، في ١ أبريل ١٩١٢ م، ص ٤٣٦-٤٣٨.
- (١١٢) نفس المصدر، وجريدة الأهرام: عدد ١٠٣٦٢، في ٣ أبريل ١٩١٢ م، ص ٢، وعدد ١٠٣٧٢، في ١٧ أبريل ١٩١٢ م، ص ٢، وجريدة الاتحاد المصري: السنة ٣١، عدد ٣١٦٦، في ١٢ أبريل ١٩١٢ م، ص ١، وجريدة المحروسة: السنة ٣٧، عدد ٩٨١، في ١٨ أبريل ١٩١٢ م، ص ٢، وعدد ٩٨٥، في ٢٣ أبريل ١٩١٢ م، ص ٢، ومجلة الزهور: السنة الثالثة، ج ٣، في مايو ١٩١٢ م، ص ١٥٢-١٥٦.
- (١١٣) محمد تيمور: المصدر السابق، ص ١٣٤، ومحمود تيمور: المصدر السابق، ص ٤٥-٤٧، و عبد الرحمن صدقي: المصدر السابق، ص ٤٨، وسعاد أبيض: المصدر السابق، ص ٨٩، و أيضا محمد كمال الدين: جورج ابيض والتمثيل التراجيدي مقال منشور بمجلة المسرح، عدد ٦٧، في أكتوبر ١٩٦٩ م، ص ٤٧-٤٨، وفؤاد دوازة: المسرح العربي بين النقل والتأصيل، سلسلة إصدارات مجلة العربي، الكتاب ١٨، الكويت في ١٥ يناير ١٩٨٨ م، ص ٧٣-٧٤.
- (١١٤) مريم سماط: مذكرات ممثلة، في ٢١ سبتمبر ١٩١٥ م، مصدر سابق، ص ٤.
- (١١٥) دار الوثائق القومية: مجلس النظار والوزراء، كود أرشيفي ٠٣٣١٩١-٠٠٧٥، مكاتبة من الأشغال العمومية بشأن طلب مسيو أبيض إعطائه تياترو الأوبرا لمدة شهرين، القاهرة، بتاريخ ١٣ يونيو ١٩١٢ م.
- (١١٦) زكي طليمات، المصدر السابق، ص ٢٨.
- (١١٧) جريدة المحروسة: السنة ٣٩، عدد ١٥٢٨، في ١ فبراير ١٩١٤ م، ص ٥.
- (١١٨) جريدة المحروسة: عدد ١٥٣٣، في ٧ فبراير ١٩١٤ م، ص ٧.
- (١١٩) جريدة المحروسة: عدد ١٥٦١، في ١٢ مارس ١٩١٤ م، ص ٤-٥، وعدد ١٥٦٩، في ٢١ مارس ١٩١٤ م، ص ١.

- (١٢٠) جريدة المحروسة: عدد ١٥٧٢، في ٢٥ مارس ١٩١٤ م، ص ٦.
- (١٢١) جريدة المحروسة: عدد ١٥٧٦، في ٢٩ مارس ١٩١٤ م، ص ٤-٥، وعدد ١٥٧٧، في ٣١ مارس ١٩١٤ م، ص ٤.
- (١٢٢) جريدة المحروسة: عدد ١٦٧٢، في ٢٣ يولييه ١٩١٤ م، ص ٥، وعدد ١٦٨٠، في ١ أغسطس ١٩١٤ م، ص ٥، وعدد ١٦٩١، في ١٥ أغسطس ١٩١٤ م، ص ٣.
- (١٢٣) محمد تيمور: المصدر السابق، ص ١٣٧-١٤٠، ٢٨٣-٢٨٦، ومحمد كمال الدين: جورج أبيض والتمثيل التراجيدي، المرجع السابق، ص ٤٨-٤٩، وسعاد أبيض: المصدر السابق، ص ١١٥-١١٦.
- (١٢٤) جريدة المقطم: في ٢٥ نوفمبر ١٩١٨ م نقلاً عن المسرح المصري: موسم ١٩١٧-١٩١٨ م، المرجع السابق، ص ٢٩٩.
- (١٢٥) سعاد أبيض: المصدر السابق، ص ١٥٣-١٥٨، ومحمد كمال الدين: جورج أبيض والمسرح التراجيدي، المرجع السابق، ص ٤٩.
- (١٢٦) محمد تيمور: المصدر السابق، ص ١٣٦-١٤٧، وفاطمة اليوسف: ذكريات مذكرات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٨ م، ص ٦٥.
- (١٢٧) عبد الرحمن صدقي: المصدر السابق، ص ٤٩، وجريدة المنبر: في ٢٨ مايو ١٩١٧ م، ص ٢ نقلاً عن المسرح المصري: موسم ١٩١٧-١٩١٨ م، المرجع السابق، ص ١٢٩.
- (١٢٨) محمد تيمور: المصدر السابق، ص ١٥٤-١٥٥، وجريدة الأفكار: في ٢٩ نوفمبر ١٩١٧ م، وعدد ١٣ ديسمبر ١٩١٧ م، وعدد ٢٧ ديسمبر ١٩١٧ م، وعدد ١ أبريل ١٩١٨ م، وجريدة مصر في ١ أبريل ١٩١٨ م، نقلاً عن المسرح المصري: موسم ١٩١٧-١٩١٨ م، المرجع السابق، ص ١٨٨، ١٩٤، ٢٠٠-٢٠١، ٢٢٣-٢٢٤، وجريدة الأهرام: السنة ٤٤، عدد ١٢٤٢٨، في ٢٢ أبريل ١٩١٨ م، ص ٢.
- (١٢٩) المسرح المصري: الموسم المسرحي ١٩١٩-١٩٢٠ م، تقديم أسامة أبو طالب، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، القاهرة ٢٠٠٢ م، ص ٤٦٨، ٤٨٨.
- (١٣٠) جريدة الاكسبريس: السنة ١٨، عدد ٣، في ١٨ يناير ١٩٢٠ م، ص ٣.
- (١٣١) عبد الرحمن صدقي: المصدر السابق، ص ٥٠.
- (١٣٢) فاطمة اليوسف: المصدر السابق، ص ٦٧، ومحمود تيمور: المصدر السابق، ص ٤٦.
- (\*) للاطلاع على المزيد من الأخبار والإعلانات الخاصة بهذه الفرق انظر السلسلة الوثائقية المسرح المصري: ج ٦، و ج ٧، وموسم ١٩١٧-١٩١٨ م، وموسم ١٩١٩-١٩٢٠ م.
- (١٣٣) عبد الرحمن صدقي: المصدر السابق، ص ٥١، و مجلة الأدب والتمثيل: المصدر السابق، ص ٩-١٠، ومحمد تيمور: المصدر السابق، ص ١١٧، ١٦٢، ومحمود تيمور: المصدر

- السابق، ص ٢٣، وفاطمة اليوسف: المصدر السابق، ص ٢٠-٢١، وفاطمة رشدي: كفاحي في المسرح والسينما، دار المعارف بمصر ١٩٧١م، ص ٢٦.
- (\*) جورج فيدو Georges Feydeau (١٨٦٢-١٩٢١م) كاتب مسرحي فرنسي أشتهر بتأليف المسرحيات من نوع "الفودفيل" من أهم أعماله "الصيد، شامبنيون رغم أنفه، سيدة مكسيم، خلى بالك من إميلي، الديك الرومي، ياست ماتمشيش كده عريانة وغيرها"؛ نجوى عانوس: المسرح الضاحك، كتاب الهلال، القاهرة، في أكتوبر ١٩٨٩م، ص ٢٢.
- (١٣٤) فاطمة رشدي: المصدر السابق، ص ٢٢-٣٠.
- (١٣٥) نفس المصدر: ص ٢٦.
- (١٣٦) جريدة الشرق: السنة الخامسة، ١٢٨٤، في ٢٦ نوفمبر ١٩٠٧م، ص ٢.
- (١٣٧) جريدة الشرق: عدد ١٣٤٠، في ٧ فبراير ١٩٠٨م، ص ٢.
- (١٣٨) جريدة الأهرام: السنة ٤٠، عدد ١١٣٨٩، في ٨ يونيو ١٩١٥م، ص ٤.
- (١٣٩) فاطمة رشدي: المصدر السابق، ص ٣٠.
- (١٤٠) فاطمة اليوسف: المصدر السابق، ص ٤٨-٤٩.
- (١٤١) جريدة المحروسة: السنة ٤١، عدد ٢١٣٦، في ٥ فبراير ١٩١٦م، ص ٣.
- (١٤٢) فاطمة اليوسف: المصدر السابق، ص ٥٠.
- (١٤٣) نجيب الريحاني: مصدر سابق، ص ٥٣-٥٤.
- (١٤٤) فاطمة رشدي: المصدر السابق، ص ٣٢.
- (١٤٥) محمد تيمور: المصدر السابق، ص ١٦٦.
- (١٤٦) محمود تيمور: المصدر السابق، ص ٧١، وفاطمة رشدي: المصدر السابق، ص ٣٥.
- (١٤٧) نجيب الريحاني: المصدر السابق، ص ٩٣.
- (١٤٨) فاطمة رشدي: المصدر السابق، ص ٣٦-٣٨، وفاطمة اليوسف: المصدر السابق، ص ٦٠-٦٣، وعبدالرحمن صدقي: المصدر السابق، ص ٥٤.
- (١٤٩) فاطمة رشدي: المصدر السابق، ص ٣٤، ٣٨-٣٩.
- (١٥٠) سعد الدين وهبة وأحمد عباس صالح: مجلة المسرح، عدد ٦٢، في مايو ١٩٦٩م، ص ٤٥، ٤٨.
- (١٥١) جريدة الأهرام: عدد ٩١٧٧، في ٢٧ مايو ١٩٠٨م، ص ٣.
- (١٥٢) نجيب الريحاني: المصدر السابق، ص ٥٥.
- (١٥٣) نفس المصدر.
- (١٥٤) نفس المصدر: ص ٥٦-٥٧.
- (١٥٥) على الراعي: مسرح الشعب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ٢٩٧.

- (١٥٦) نجيب الريحاني: المصدر السابق، ص ٥٩، ومحمد تيمور: المصدر السابق، ص ١١٨، وفاطمة اليوسف: المصدر السابق، ص ٢٣، ومحمود تيمور: المصدر السابق، ص ٥٠، وعبدالرحمن صدقي: المصدر السابق، ص ٥٢.
- (١٥٧) نجيب الريحاني: المصدر السابق، ص ٦٠.
- (١٥٨) نفس المصدر: ص ٦٦، وجريدة المحروسة: السنة ٤١، عدد ٢٣٧٢، في ٢٤ نوفمبر ١٩١٦ م، ص ١، وجريدة الأهرام: السنة ٤٢، عدد ١١٩٨٠، في ٢٧ يناير ١٩١٧ م، ص ٥.
- (١٥٩) جريدة الأهرام: السنة ٢٤، عدد ١١٩٨٨، في ٤ فبراير ١٩١٧ م، ص ٥.
- (١٦٠) جريدة الأهرام: عدد ١٢٠٦٥، في ٢٣ أبريل ١٩١٧ م، ص ٢.
- (١٦١) جريدة الأهرام: عدد ١١٩٩٣، في ٩ فبراير ١٩١٧ م، ص ٥.
- (١٦٢) جريدة الأهرام: عدد ١١٩٩٨، في ١٤ فبراير ١٩١٧ م، ص ٥.
- (١٦٣) جريدة الأهرام: عدد ١٢٠٢٧، في ١٥ مارس ١٩١٧ م، ص ٥.
- (١٦٤) جريدة الأهرام: عدد ١٢٠٥٨، في ١٥ أبريل ١٩١٧ م، ص ٥.
- (١٦٥) نجيب الريحاني: المصدر السابق، ص ٧١.
- (١٦٦) جريدة الأهرام: السنة ٤٣، عدد ١٢٢٥٧، في ٣٠ أكتوبر ١٩١٧ م، ص ٥.
- (١٦٧) جريدة الأهرام: عدد ١٢٢٨٨، في ٢ ديسمبر ١٩١٧ م، ص ٥.
- (١٦٨) نجيب الريحاني: المصدر السابق، ص ٧٧، وعبدالرحمن صدقي: المصدر السابق، ص ٥٤.
- (١٦٩) نجيب الريحاني: المصدر السابق، ص ٧٩-٩٢.
- (١٧٠) جريدة الاكسبريس: السنة ١٧، عدد ١٦، في ٦ يوليو ١٩١٩ م، ص ٣، وعدد ١٩، في ١٠ أغسطس ١٩١٩ م، ص ٢، وعبد الرحمن صدقي: المصدر السابق، ص ٥٣، ويحيى حقي والفريد فرج: مجلة المسرح، عدد ٦٢، في مايو ١٩٦٩ م، ص ٤٠، ٤٧.
- (١٧١) فاطمة موسي: المرجع السابق، ص ١٧١-١٧٢.
- (١٧٢) سيد على إسماعيل: مسرح على الكسار، ج ٢، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، القاهرة ٢٠٠٦ م، ص ٥.
- (١٧٣) جريدة الأهرام: السنة ٤٢، عدد ١٢٠٢٢، في ١١ مارس ١٩١٧ م، ص ٥، وعدد ١٢٠٥٥، في ١٢ أبريل ١٩١٧ م، ص ٥.
- (١٧٤) جريدة الأهرام: عدد ١٢٠٧٢، في ٣٠ أبريل ١٩١٧ م، ص ٥.
- (١٧٥) جريدة الأهرام: عدد ١١٩٦٢، في ٦ يناير ١٩١٧ م، ص ٥.
- (١٧٦) جريدة الأهرام: عدد ١١٩٦٧، في ١٤ يناير ١٩١٧ م، ص ٥.
- (١٧٧) جريدة الأهرام: عدد ١١٩٧٨، في ٢٥ يناير ١٩١٧ م، ص ٥.
- (١٧٨) جريدة الأهرام: عدد ١٢٠٠٠، في ١٦ فبراير ١٩١٧ م، ص ٥.

- (١٧٩) جريدة الأهرام: عدد ١٢٠٧٢، في ٣٠ أبريل ١٩١٧ م، ص ٥.
- (١٨٠) جريدة الأهرام: عدد ١٢١١٠، في ٢ يونيو ١٩١٧ م، ص ٥.
- (١٨١) جريدة الأهرام: السنة ٤٣، عدد ١٢١١٨، في ١٤ يونيو ١٩١٧ م، ص ٥.
- (١٨٢) جريدة الأهرام: عدد ١٢٢٢٨، في ٢٥ سبتمبر ١٩١٧ م، ص ٤.
- (١٨٣) جريدة الأهرام: عدد ١٢٢٩٤، في ٨ ديسمبر ١٩١٧ م، ص ٤.
- (١٨٤) جريدة الأهرام: عدد ١٢٣٠٣، في ١٧ ديسمبر ١٩١٧ م، ص ٢.
- (١٨٥) جريدة الأهرام: عدد ١٢٣٠٥، في ٢٤ ديسمبر ١٩١٧ م، ص ٢.
- (١٨٦) جريدة الأهرام: السنة ٤٢، عدد ١٢٠٥٩، في ١٦ أبريل ١٩١٧ م، ص ٥.
- (١٨٧) جريدة الأهرام: السنة ٤٣، عدد ١٢٢٢٩، في ٢٦ سبتمبر ١٩١٧ م، ص ٤.
- (١٨٨) جريدة الأهرام: عدد ١٢٢٤٦، في ١٧ أكتوبر ١٩١٧ م، ص ٤.
- (١٨٩) جريدة الأهرام: السنة ٤٤، عدد ١٢٣٦٢، في ١٦ فبراير ١٩١٨ م، ص ٢.
- (١٩٠) جريدة الأهرام: عدد ١٢٤٥٢، في ١٧ مايو ١٩١٨ م، ص ٢.
- (١٩١) جريدة الأهرام: السنة ٤٤، عدد ١٢٦٦٤، في ١٧ ديسمبر ١٩١٨ م، ص ٢.
- (١٩٢) جريدة الأهرام: السنة ٤٥، عدد ١٢٧٣٧، في ٤ مارس ١٩١٩ م، ص ٢.
- (١٩٣) جريدة الأهرام: السنة ٤٥، عدد ١٢٨٥٣، في ٣ يولييه ١٩١٩ م، ص ٢.
- (١٩٤) زكي طليمات: ذكريات ووجوه وقصص من المسرح، المصدر السابق، ص ١٤٨، وجريدة  
الاكسبريس السنة ١٧، عدد ١٩، في ١٠ أغسطس ١٩١٩ م، ص ٣.
- (١٩٥) جريدة الأهرام: عدد ١٢٨٦٦، في ١٦ يوليو ١٩١٩ م، ص ٢.
- (١٩٦) جريدة الأهرام: عدد ١٢٩٥٤، في ٢١ أكتوبر ١٩١٩ م، ص ٣.
- (١٩٧) جريدة الأهرام: عدد ١٢٨٧٢، في ٢٢ يوليو ١٩١٩ م، ص ٢.
- (١٩٨) جريدة الأهرام: عدد ١٢٨٩٤، في ١٣ أغسطس ١٩١٩ م، ص ٢.
- (١٩٩) جريدة الأهرام: السنة ٤٦، عدد ١٣١٤٨، في ٩ يونيه ١٩٢٠ م، ص ٢.
- (٢٠٠) نفس المصدر.

## الفصل الرابع

### حين أصبح المسرح مؤسسة

وحيثما نغني أن المسرح أصبح مؤسسة، نقصد انتقاله من حالة الارتجالية غير المحكومة بقانون إلى حالة خضوعه للسلطة الانضباطية بما تعكسه من رؤى وأفكار وسياسات، أي أن مأسسة المكان لا تعني كيانه المادي وإنما سياسات القائمين عليه والموجهين له، وكما سبق على مدى الفصول السابقة أن المسرح تحول إلى مؤسسة بقرار فوقى نابع من رأس السلطة ولذلك لم يوجد في فترة تلك الدراسة مسارح يمكن دراستها إداريًا مثل المسارح المنسوبة للخديو، ولم تكن هذه السلطة مستقلة وإنما أخضعت وبحكم الخبرة ومؤثرات الظرف التاريخي الاجتماعي مؤسساتها ومن ضمنها المسارح لسلطة من ابتكروها أي الأجانب الذين بدورهم ومنطقيًا أداروها لصالحهم.

وبمرور الزمن وبفضل الفاعلين الاجتماعيين المحليين تحرر المسرح من سلطويته، وأصبح في متناول فئات أخرى من المجتمع دفع بها الحراك الوطني العام، لذلك سنجد أن كافة القوانين والسياسات التي حكمت المسرح كمؤسسة هي انعكاس للسياسات العامة التي مرت بها مصر وقتئذٍ.

### كيف أصبح المسرح مؤسسة

وقبل العروج إلى سرد تاريخ المسرح كبناء مؤسسي منظم في عهد الخديو إسماعيل وتابعيه، لابد من الإشارة إلى نشرة "آرتين بك" الخاصة بقوانين الآداب العامة والانضباط فيما تعلق بالمسرح الإيطالي بالإسكندرية العام ١٨٤٧ بصفتها باكورة العمل المسرحي المنظم في مصر، وقد انطويت تلك النشرة على ستة بنود، في مجملها ألزمت ممثلي وموظفي المسرح الإيطالي بحسن التصرف واللياقة في

التعامل مع الجمهور، وإلا كانت عاقبتهم السجن بعد نهاية العرض المسرحي، أما الجمهور فألزمته بالهدوء وعدم التدخين، ومعاينة المخالف الطرد والحرمان من دخول المسرح مرة أخرى، ولضمان تنفيذ ذلك ألزمت الإدارة العليا بقبول تعيين ثمانية من رجال الشرطة لحفظ النظام وتنفيذ بنود اللائحة، علماً بأن تلك القوانين كانت هي نفسها المعمول بها في أوروبا، لذا عومل المسرح الإيطالي بصفته أوروبياً واختص بتلك القوانين وحده<sup>(١)</sup>.

أما بالنسبة للمسارح الخديوية بصفقتها المصرية، قد سبق وأشرنا أنّ دار الأوبرا الخديوية والمسرح الكوميدي ومسرح الأزيكية كانت خاضعة لسلطة وإشراف الخديو إسماعيل مباشرة، بل كانت تابعة مالياً للخاصة الخديوية، وكما مر بنا أيضاً أنه عين "درانيت بك" مديراً لتلك المسارح، وكان من مهامه مسؤولية اختيار الفرق المسرحية الأجنبية، وإرسال التقارير الدورية للخديو لأخذ الموافقة والتصريح باتخاذ الإجراءات اللازمة كالتعاقد معها، واعتماد الميزانيات السنوية وأذونات الصرف<sup>(٢)</sup>.

كما كانت تلك المسارح تخضع من الناحية الإدارية (الدفترية)، والإنشائية إلى "محافظة مصر"<sup>(٣)</sup>، وكانت وظائفها بالتحديد التالي:

١- تسجيل وتقييد المصروفات والإيرادات والميزانيات السنوية بالدفاتر، وتنفيذ أوامر التحويلات البنكية وبالأساس بنكي "الأنجلو ايجيبيسيان"، و"البنك النمساوي"<sup>(٤)</sup>، ومتابعة تبادلها بين الجهات المختصة أهمها نظارات المالية والداخلية<sup>(٥)</sup>.

٢- صرف رواتب الموظفين والعاملين ورجال الأمن<sup>(٦)</sup>.

٣- متابعة شؤون العاملين من حيث عملية التسجيل<sup>(٧)</sup>، ومعاملات إنهاء الخدمة والرفق والإجازات الداخلية والخارجية<sup>(٨)</sup> وإدارة ملفات الموظفين الأجانب والمتابعة مع قنصلياتهم<sup>(٩)</sup>.

٤- إدارة كافة المشتريات الخاصة بالمسارح مثل مواد البناء والخشب<sup>(١٠)</sup>، وآلات الإنارة والأقمشة اللازمة للديكورات والملابس<sup>(١١)</sup>، بالإضافة إلى تسديد رسوم الجمارك، واستلام البضائع والمعدات المستوردة<sup>(١٢)</sup>.

٥- الإشراف على المخازن، وإجراء عمليات الجرد والإحصاء، وإعداد الكشف البيانية الخاصة بمحتواها وموظفيها<sup>(١٣)</sup>، وعمليات ترتيب وحفظ فواتير البيع والشراء، والتخلص من الأصناف التالفة والقديمة سواء بالبيع أو بطرق أخرى<sup>(١٤)</sup>.

٦- كانت محافظة مصر مسئولة أيضاً عما نسميه الآن "البنية التحتية" للمسارح مثل توصيل المياه<sup>(١٥)</sup> والإشراف على الإنارة<sup>(١٦)</sup>.

٧- كما كانت مسئولة عن القيام بأعمال تزيين وتجميل الحدائق المحيطة بالمسارح، كذلك عمل الزخارف والنقوش والكتابة، وإدارة عقود العمل والعطاءات مع العمال والصناعيين سواء النجارين ومقاولي البناء والنقاشين وغيرهم<sup>(١٧)</sup>.

٨- وكان من مهامها أيضاً إدارة عمليات التأمين والحراسة<sup>(١٨)</sup>، والإشراف على سلامة منشآت المسارح من الحريق والتلف<sup>(١٩)</sup>.

وقد تبدلت الجهات الإدارية والتنظيمية بعد الأزمة المالية التي تعرضت لها مصر وانتهت بعزل الخديو إسماعيل، وفي ظل استحالة بقاء المسارح في رعاية الخاصة الخديوية، انتقلت إدارتها من الناحية التشريعية إلى مجلس النظار (الوزراء)؛ إذ كان هو الجهة المنوط بها البت في القرارات النهائية الخاصة بتصاريحات الموافقة على تمثيل الفرق بالمسارح الخديوية، واعتماد عقود الامتياز والإيجارات ومنح الإعانات، والتصديق على القرارات المتعلقة بشؤون الموظفين والعمال مثل تحديد درجات الترقى الوظيفي بدار الأوبرا، وما يترتب عليه من مستحقات مالية وتقديرات معنوية<sup>(٢٠)</sup>.

وكانت نظارة الأشغال العمومية هي جهة التنفيذ التي انتقلت إليها اختصاصات محافظة مصر، ومن خلال مذكرة مُرسلة من نظارة الأشغال إلى مجلس النظار، يمكننا التعرف على بعض الموظفين البارزين بدار الأوبرا مع مستحقاتهم الشهرية أو السنوية، على رأسهم مدير المسارح الخديوية "باسكوال كيلمتي"، الذي بلغ راتبه السنوي ٤٢٠ جنيهاً مصرياً العام ١٨٨٧<sup>(٢١)</sup>، ثم زيد باستمرار حتى بلغ ٦٠٠ جنيهاً مصرياً العام ١٨٩٩ م<sup>(٢٢)</sup>.



ومن المحاسبين والمراقبين الماليين، كان الموسيو "فيكتور بيلور" الذي عُين في ١ سبتمبر ١٨٨٥ م براتب سنوي بلغ ١٤٤ جنيهًا مصرياً<sup>(٢٣)</sup>، ثم زيد حتى بلغ ١٩٢ جنيهًا العام ١٨٩٣<sup>(٢٤)</sup>، وفي العام ١٩١٠ م حصل "بيلور" على النيشان المجيدى الخامس تقديرًا لكفاءته الوظيفية، وفي يناير ١٩١٣ أُحيل إلى المعاش بعد خدمة استمرت ستة وعشرين عامًا، ولذلك تقدمت نظارة الأشغال بطلب إلى مجلس النظار تطلب فيه منحه النيشان المجيدى الرابع "تقديرًا له وعرفانًا بالجميل" - بحسب ما جاء في نص مذكرة العرض -<sup>(٢٥)</sup>.

ومن موظفي المسارح الخديوية الذين يمكن التعرف عليهم أيضًا؛ "بيرول" كاتبة مخزن دار الأوبرا التي بلغ راتبها السنوي جنيهًا مصريًا منذ العام ١٨٨٦ م، ثم زيد ١٢ جنيهًا العام ١٨٩٢ كعلاوة تشجيعية<sup>(٢٦)</sup>، وأيضًا ملاحظ مسرح دار الأوبرا "بايبنى أنطونيو"، الذي بدأ عمله بالدار العام ١٩٠٩ م بعقد عمل مؤقت لمدة عامين، وفي العام ١٩١١ م عُين رسميًا براتب سنوي قدره ١٢٠ جنيهًا مصريًا<sup>(٢٧)</sup>.

ويلاحظ مدى التفاوت البين في مستحقات الموظفين والعمال لاسيما المصريين منهم، من خلال معرفة رواتب الخفر على سبيل المثال، الذين بلغت ماهيتهم السنوية ٢٠٠ قرشًا، ثم زيدت بعد التماسات وتوسلات عديدة إلى ٢٤٠٠ قرشًا العام ١٩٠٦<sup>(٢٨)</sup>، ونجد أن هذا التفاوت الشاسع هو سمت عام كان يندرج تحته العامل الأجنبي أيضًا، ولكن ليس بمقدار ما عاناه العامل المصري؛ فمثلاً رُفّت العامل الأجنبي "لاروز" بسبب مرضه دون أية إجراءات تعويضية أو معاشية، ولكن كان راتبه أضعاف راتب المصري، حيث بلغ ٦٢٤٤ قرشًا سنويًا العام ١٨٨٦ م<sup>(٢٩)</sup>، مع الوضع في الاعتبار مراعاة الفارق الزمني الظرفي بين ١٨٨٦ و ١٩٠٦ في تقدير الراتب.

### لجنة التيارات (المسارح)

وعلى أثر العجز المالي الذي تعرضت له المسارح العام ١٨٨٧، بالتوازي مع حالة الزخم التي أحدثتها الفرق الأجنبية والمحلية، وانهيار التماساتها على نظارة الأشغال العمومية من أجل التمتع بمزايا التمثيل على المسارح الخديوية من

إعفاءات وإعانات ورواتب سخية، قررت النظارة تشكيل هيئة مستقلة سُميت "لجنة التياترات" وحددت اختصاصاتها في ستة نقاط رئيسية كالتالي:

- ١- إعادة النظر في الميزانيات الخاصة بالمسارح.
- ٢- إدارة شؤون العاملين بالمسارح الخديوية ومراقبتهم، كما أُسند إليها إدارة ملفات التعيين والرفق بشكل كامل<sup>(٣٠)</sup>.
- ٣- سنّ اللوائح الداخلية الخاصة بالمسارح والإشراف على تنفيذها.
- ٤- تحديد واختيار الطلبات والالتماسات المقدمة من الفرق المسرحية والأفراد المتعهدين، وسنّ الشروط اللازمة.
- ٥- انتقاء الطلبات والالتماسات المقدمة من الجمعيات والمؤسسات الخيرية.
- ٦- الإشراف على تنفيذ جميع شروط الالتزام أو الانتفاع باستخدام المسارح وملحقاتها، ومراعاة تنفيذ لوائح الرقابة والاشتراطات الأمنية<sup>(٣١)</sup>.

### الإصلاحات والتجديدات لمنشآت المسارح

وبالرغم من الظروف المالية التي تعرضت لها المسارح الخديوية على طول تاريخها الخاص بتلك الدراسة، إلا أن القائمين على إدارتها باختلافهم لم يتوانوا في أي ظرف عن مباشرة أعمال الصيانة والإصلاحات والتجديدات الخاصة بها بشكل حريص، سواء من الناحية المعمارية أو الفنية، ونجد الاهتمام البالغ بعملية الإنارة بالغاز وكيفية تأمينها ضد الحرائق، كما لازمت التوسعات والإصلاحات دار الأوبرا منذ تشييدها بانتظام سنوي؛ وعلى سبيل المثال في العام ١٨٧١م تم التعاقد مع القائم بأعمال الدهان والنقاشة بالمسارح الخديوية "ذكارلي" براتب شهري قدره ألفي فرنكًا لإتمام بعض النقوش بمسرح دار الأوبرا، واستمر عمله خلال الفترة من ١ يوليو ١٨٧١م إلى ٣٠ أبريل ١٨٧٢م<sup>(٣٢)</sup>.

وفي العام ١٨٧٣م أُجريت بعض الترميمات في سقف دار الأوبرا بقيمة ٢٩، ٧٢١ قرشًا و٣١ بارة فضية<sup>(\*) (٣٣)</sup>، وفي ٢ مايو ١٨٧٣م تم التعاقد مع المهندس "افوسكاني" لإجراء بعض التوسعات بدار الأوبرا<sup>(٣٤)</sup>، وفي العام التالي خضعت

الدار لعمليات الزخرفة التي استمرت حتى سبتمبر ١٨٧٦ م<sup>(٣٥)</sup>، كما أُجريت في العام ١٨٨٠ بعض الإصلاحات بمسرحي دار الأوبرا والكوميدي الفرنسي<sup>(٣٦)</sup>، ويُلاحظ بدءاً من العام ١٨٨١ م مدى الاهتمام البالغ بعملية التأمين ضد الحرائق نظراً لاحتراق مسرح "بيرنج" بمدينة فيينا بالنمسا وقتئذ، مما تسبب في وفاة كثير من الأشخاص، وعلى أثره اعتمدت ميزانية بلغت ٤٨٦٠ فرنكاً لإضاءة دهاليز مسرح دار الأوبرا بالزيت لتسهيل عملية إخلاء المكان إذا حدث الحريق<sup>(٣٧)</sup>.

وفي العام ١٨٨٤ م جرّت عدة مشاورات بين نظارات الأشغال العمومية ومجلس النظار والمالية لاعتماد ميزانية بلغت ٣٩.٦٥٥ قرشاً لإجراء بعض الترميمات والإصلاحات الخاصة بمفروشات ومويليات دار الأوبرا<sup>(٣٨)</sup> واستُكملت في العام التالي ١٨٨٥ م، وبلغت قيمتها الإجمالية ١٥٣١ جنيهاً مصرياً<sup>(٣٩)</sup>، وجدير بالذكر أن تلك الأعمال كانت تُطبق وفق نظام العطاءات المعلنة العامة<sup>(٤٠)</sup>.

وفي العام ١٨٨٧ م ذكرت جريدة القاهرة أن الحكومة المصرية قررت تخصيص مبلغ ستة آلاف جنيهاً مصرياً لإنفاقها على بعض الإصلاحات والتجديدات الضرورية بدار الأوبرا وعلى رأسها مسألة التأمين ضد الحرائق<sup>(٤١)</sup>، وفي العام ١٨٨٨ م تم عمل بعض الترميمات الخارجية والداخلية بغرف الفنانين الخاصة بدار الأوبرا<sup>(٤٢)</sup>، ويُلاحظ بوضوح ضخامة المبلغ المذكور بجريدة القاهرة خاصة في وقت كان تعاني فيها المسارح الخديوية من الكساد كما سبق شرحه.

ويتبين من الوثائق الرسمية أن المبلغ المشار إليه لم يتألف فيه الجريدة، بل كان قابلاً للزيادة؛ فبدءاً من العام ١٨٩٠ م أصبحت مسألة التأمين ضد الحرائق شأن حيوي لا يُستهان به مهما تكلف مادياً، لاسيما بعد احتراق المسرح الهزلي بباريس العام ١٨٨٨ م وما نتج عنه من خسائر مؤسفة في الأرواح، وعلى هذا النحو تمت عدة مراسلات بين نظارات الأشغال العمومية ومجلس النظار والمالية، لبحث ومناقشة مشروع إنارة دار الأوبرا بالكهرباء بدلاً من الغاز، بتكلفة تراوحت بين ٦,٠٠٠ - ٨,٠٠٠ جنيهاً مصرياً<sup>(٤٣)</sup>.

وبعد المباحثات التي دارت تشكّلت لجنة مكونة من عدة أشخاص هم "بلوم باشا"، و"فنيك باشا"، و"الميجر بيش"، و"باسكوال كيلمنتي" بالتعاون مع

نظارة الداخلية، وقد أسفرت نتائجها عن أن مشروع الإنارة بالكهرباء بلغت تكلفته النهائية ١٣,٥٠٠ جنيهًا مصريًا، ونظرًا لتلك التكلفة المرهقة وقتئذ وفي ظل - حالة الكساد والعجز المالي - طلبت اللجنة أن يُنفذ المشروع على مرحلتين لمدة عامين!<sup>(٤٤)</sup>.

ولأن تلك الميزانية ضخمة والمشروع كبير بالنسبة إلى ظرفه، إذًا يستحق أن نسهب فيه ونرى كيف تم التعامل مع تلك الإشكالية؟

مبدئيًا كانت الجهات المختصة والمنوطة بتنفيذ المشروع على إدراك بأن تكلفة المشروع تمثل عبء كبير على الميزانية العامة، لكنها في نفس الوقت نظرت إليه بعين الضرورة التي لا تؤجل، لذلك اعتمدت مبلغ ١٥٠٠ جنيهًا مصريًا لإتمام شراء معدات التأمين الضرورية بشكل عاجل مثل تركيب أنابيب ومضخات إطفاء الحريق، وإعداد منافذ كثيرة في جوانب صالات دار الأوبرا لتيسير عمليات خروج الجمهور في حال حدوث حريق، ثم جُزئ المبلغ على الميزانية العامة بتخصيص ١٠٠٠ جنيهًا سنويًا<sup>(٤٥)</sup>.

وفي الأعوام التالية ظل مشروع الإنارة بالكهرباء على رأس أولويات القائمين بإدارة المسارح الخديوية، بل وأُعدت ميزانية جديدة بتكلفة أقل بلغت ٤٠٠٠ جنيهًا مصريًا<sup>(٤٦)</sup>، و تقدمت خمس شركات أوروبية لتنفيذ المشروع، وكانت الشركة الأولى شركة فرنسية تُدعى "كونتيتال أديسون"، والثانية شركة "المسيو بولا تشك" بالإسكندرية، و الثالثة شركة الكهرباء الألمانية، والرابعة شركة الإنارة العمومية بباريس، و الخامسة شركة الخواجات "كوفلسكي وينزو وشركاؤهما" بفينا<sup>(٤٧)</sup>.

وقد وقع الاختيار على شركة "كونتيتال" ونُفذ المشروع بواسطتها لعدة أسباب منها: أولاً- موافقتها على التكلفة المالية الأخيرة، ثانيًا- شهرة وخبرة الشركة بعملها في المسارح الأوروبية، ثالثًا- تجربة الشركة الناجحة في إنارة صالات الاستقبال بسراي عابدين وتواجد وكيلها في القاهرة الذي وعد بإنهاء المشروع خلال شهرين فقط<sup>(٤٨)</sup>.

وجدير بالذكر أن من أثار الإنارة بالكهرباء زادت قيمة الإعانات الممنوحة من الحكومة المصرية إلى الفرق المسرحية بنسبة بلغت أحيانًا ٥٠%؛ ووفق تقديرات

نظارة الأشغال العمومية للموسم المسرحي ١٨٩٣م زيدت الإعانة من ٤٣٠ إلى ٦٤٠ جنيهًا مصرياً<sup>(٤٩)</sup>.

ولم تتوقف الإصلاحات والتجديدات بدار الأوبرا خاصة، بل وظلت مسألة التأمين ضد الحرائق من الأولويات الثابتة بالرغم من إتمام مشروع الإنارة بالكهرباء الذي استلزم متابعة كل تقنيات الأجهزة الأوروبية الحديثة لإطفاء الحرائق وشرائها<sup>(٥٠)</sup>، بالإضافة إلى استمرار عمليات تجديد الأثاث والمفروشات والديكورات لاسيما المخصص منها لأفراد الأسرة العلوية وأهل الصفوة من الأوروبيين ورجال السلطة والأعيان<sup>(٥١)</sup>، وهو ما كان مصدر انتقاد دائم من بعض الصحف التي عدت تلك الأعمال من باب البذخ والإسراف المبتذل<sup>(٥٢)</sup> لاسيما أن دار الأوبرا لم تكن مؤسسة ربحية تدر مالا في ظل مجتمع كان يعاني من الفقر والديون<sup>(٥٣)</sup>.

وكان أهم مشاريع التجديد الخاصة بدار الأوبرا التي طُرحت وقتئذ، هو مشروع توسيعها الذي بدأ فعلياً العام ١٩٠١؛ حيث أسندت الحكومة المصرية إلى أحد أفراد عائلة قطاوي مهمة زيارة أهم مسارح أوروبا للتعرف على أهم المستجدات التي بلغتها واتخاذ الخطوات اللازمة لمجاراتها<sup>(٥٤)</sup>، وما لبث أن تطورت المسألة إلى اقتراح مشروع بناء أوبرا جديدة تماماً تكون أوسع وأجمل من الأوبرا الخديوية القديمة، وفي سبيل ذلك أُستعين العام ١٩٠٥ بالمهندسين المعماريين "فلنر" Fellner و "هيلمر" Helmer لتنفيذ المشروع<sup>(٥٥)</sup>، إلا أننا لم نعثر على أية مصادر أو دراسات تاريخية معاصرة تفيد أو تؤكد بتنفيذه واقعياً في تلك الفترة.

ولم تقتصر الإصلاحات ولا سيما مسألة التأمين ضد الحرائق على المسارح الخديوية وإنما طالت أيضاً مسارح الإسكندرية الخاصة؛ حيث وضع المجلس البلدي لائحة تنظيمية جديدة للمسارح والمحلات العمومية منذ العام ١٩٠١م تضمنت عدة شروط منها: أولاً- استخدام الكهرباء بدلاً من الغاز، ثانياً- عمل حاجز حديدي للفصل بين المسرح والبهو العمومي للوقاية من وصول الحريق للجمهور، ثالثاً - تركيب أبواب عديدة لتيسير عملية خروج الجمهور، رابعاً - زيادة عدد

مضخات ومواسير المياه الخاصة بإطفاء الحريق، خامساً - ضرورة تواجد رجال المطافئ بمعداتهم في وضع الاستعداد الدائم أثناء فترات تقديم العروض<sup>(٥٦)</sup>.

وعلى هذا النحو تمت إنارة مسرح زيزينيا أهم مسارح الإسكندرية بالكهرباء جزئياً العام ١٨٩٥ م<sup>(٥٧)</sup>، وبشكل كلي العام ١٩٠٥ م، ثم أصبح أمر إنارة المسارح بالكهرباء ضرورة حتمية وشرطاً مفروضاً على أصحاب المسارح الخاصة، ويُعاقب عليه من لا يستوفيه؛ على سبيل المثال نجد أن المجلس البلدي بالإسكندرية اهتم وراقب عملية إنارة مسرح "برج إيفل" بالكهرباء لصاحبه الخواجة "ألفونس" وطالب بضرورة استجلاب مهندس كهرباء مختص للتأكد من سلامة إعدادات الإنارة وتطبيق المعايير المطلوبة؛ خاصة أن عدد مرتادي ذلك المسرح تجاوز الألف شخص<sup>(٥٨)</sup>.

### عقود الامتياز

ومن خلال عقود الامتياز يمكن التعرف على عديد من الشروط والامتيازات الممنوحة، ومزيد من تفاصيل النظام الإداري الذي حكم المسرح بصفته المؤسساتية؛ وعقود الامتياز تلك ظهرت بشكل خاص على أثر الحالة السيئة التي بلغت المسارح الخديوية في أواخر عهد الخديو إسماعيل، ويُقصد بالامتياز استئجار بعض مديري الفرق أو متعهديها سواء الأجنبية أو المحلية للمسارح الخديوية لفترات زمنية متفاوتة؛ حيث كان يوجد عقود مدتها موسم مسرحي كامل، وأخرى لمدة شهر أو شهرين، وعقود طويلة الأجل نسبياً قد تصل إلى عدة سنوات متتالية، وكان لتلك العقود جميعها إطار عام من البنود المشتركة فيما بينها، الهدف منها حفظ حقوق كل من الحكومة والطرف الآخر صاحب الامتياز.

ويمكن رصد تلك البنود وملاحظتها من خلال عدة نماذج مختلفة، وهي كالآتي: عقد يوسف الخياط العام ١٨٧٨ م<sup>(٥٩)</sup>، وعقد "بارافه" متعهد المسارح الفرنسي العام ١٨٨٢ م<sup>(٦٠)</sup>، وعقد "بوني سانتيني وسوسكينو" العام ١٨٨٤ م<sup>(٦١)</sup>، وعقد أحمد أبو خليل القباني العام ١٨٨٤ م<sup>(٦٢)</sup>، وعقد "سانتي بوني" العام ١٨٨٦ م<sup>(٦٣)</sup>، وعقد الفرقة التركية العام ١٨٨٨ م<sup>(٦٤)</sup>، وعقد الجمعية الفنية المصرية العام ١٩٠٢ م<sup>(٦٥)</sup>.

أما نوعية الشروط العامة التي اشتركت فيها تلك النماذج من العقود فيمكن حصرها في عدة نقاط رئيسية كالتالي:

- ١- الالتزام بتحديد مدة التصريح لصاحب الامتياز وفق شروط نظارة الأشغال العمومية بحد أقصى أربعة أيام أسبوعياً.
- ٢- أيضاً الالتزام بتحديد عدد ونوع العروض المسرحية سواء كانت أوبرا أو كوميدي أو عروض هزلية... إلخ.
- ٣- وكان يُشترط مراعاة حق استخدام الجمعيات الخيرية للمسرح أثناء مدة امتيازها إذا صرحت لها الجهات المختصة.
- ٤- الالتزام بتأمين المسرح وكافة منشآته وملحقاته الداخلية والخارجية وما تحتويه من مرافق ومعدات، مع أخذ كافة الضمانات اللازمة ومنها؛ توقيع المتعهد على إيصال استلامه المسرح وكشوفه البيانية بمحتوياته، وكان يُحظر الخروج بأي شيء يخص المسرح أو استخدام أدوات لم يُتفق عليها دون تصريح من الجهة المسؤولة، مع إقرار المتعهد بدفع التعويضات في حال تلف أو نقصان أي شيء تم استلامه.
- ٥- الالتزام بقيمة الإعانات والإعفاءات الممنوحة من الحكومة المصرية، وتحديد مراحل دفعها في حال إذا كانت نقدية، وعدم تقديم طلبات زيادتها.
- ٦- كان يُحظر استخدام المسرح أو ملحقاته سكناً خاصاً أو المبيت فيه تحت أي ظرف.
- ٧- الالتزام بتخصيص المقصورات لحضور الخديو وحرمة وأسرته ورجال الدولة، وتخصيص شُرف الدرجة الأولى لأفراد الشرطة ورؤساء البوليس ومندوبي شركات الغاز والكهرباء ليتسنى رؤية كافة اتجاهات المسرح، وعدم احتساب تلك الأماكن ضمن خطط الأسعار.
- ٨- الالتزام بتحديد أسعار الدخول وعدم جواز زيادتها بعد الاعتماد.

٩- الالتزام بشروط اللائحة الداخلية للمسارح، التي كانت توضع في لوحات يتم تعليقها في أماكن تضمن رؤية كافة الأفراد لها سواء في ممرات الدخول أو في غرف الفنانين.

١٠- الالتزام بدفع الغرامة المنصوص عليها في حالة مخالفة تلك اللوائح، لصالح صندوق الفنانين.

١١- الالتزام بشكل لوحة الإعلانات المتفق عليها وكان لابد أن تتضمن كافة بيانات الفرق المسرحية التي يُشرف عليها المتعهد؛ ومنها تحديد مدة العرض، وعدد أسماء أفراد الفرقة وأسماء المسرحيات، وقيمة أسعار الدخول.

١٢- الالتزام بمدة العقد المنصوص عليها المنصوص، وكان يُمنع منعاً باتاً تنازل المتعهد لأي طرف آخر مهما كانت الظروف، وفي حالة الإخلال بأي بند من بنود العقد كان من حق الحكومة فسخه دون استرداد المتعهد لأية مبالغ مدفوعة.

وبالنظر إلى العقد الخاص "بالجمعية الفنية لمصر" المؤرخ بعام ١٩٠٢م نلاحظ بعض الاختلافات في بنود الالتزام والامتيازات الممنوحة، وذلك لأسباب منها: أولاً- أن تلك الجمعية ذات تاريخ فني معروف منذ عهد الخديو إسماعيل، وذات نشاط مسرحي واسع في الإسكندرية، ثانياً- طول مدة العقد بالنسبة إلى العقود الأخرى، حيث كان لمدة أربعة مواسم مسرحية متتالية تنتهي في العام ١٩٠٦م، ثالثاً- أنها كانت تُعتبر مؤسسة مسرحية كبرى يديرها العديد من الأشخاص وتتعاقد مع فرق متنوعة وعديدة<sup>(٦٦)</sup>. ويمكن رصد تلك الامتيازات والالتزامات في عدة نقاط كالتالي:

#### أولاً- الامتيازات

١- حق الجمعية في استخدام واستغلال كافة الأدوات والملحقات الخاصة بمسرح دار الأوبرا والمحلات المحيطة حوله بشرط الالتزام بفتحها فترة ما بعد الظهر، وتحمل مسئولية زيادة النفقات الخاصة بالعاملين.

٢- حق الجمعية في فسخ العقد بعد انتهاء الفترة الأولى إذا واجهت خسائر مالية أدت إلى عجز الميزانية بشكل لا يمكن تحمله.



٣- التزام الحكومة بمنح المتعهد إعانة نقدية قدرها ٣٠٠٠ جنيهاً مصرياً، بالإضافة إلى ١٠٠٠ جنيهاً ضمان حكومي في حال خسارة الجمعية، كانت تُدفع له على النحو التالي ١- الخمس الأول بعد العرض الثالث، ٢- الخمس الثاني بعد العرض السابع عشر، ٣- الخمس الثالث بعد العرض الواحد والثلاثون، ٤- الخمس الرابع بعد العرض الخامس والأربعين، ٥- الخمس الخامس بعد آخر عرض وذلك لا يتم إلا بعد شهادة مندوبي الحكومة بالتزام الجمعية بتنفيذ كافة التعهدات التي نصّ عليها العقد، والجزء الخاص بالمتعلق بالضمان المالي الألف جنيهاً يُدفع بعد تأكيد مندوبي الحكومة من رحيل الفرقة إلى أوروبا نتيجة عجز مالي !.

٤- حق الجمعية في تقديم بعض العروض التي تدر عليها ربحاً خاصاً، غير العروض المتفق عليها بالعقد بشرط عدم تجاوزها عشرة عروض وألا تكون عرضاً أول.

٥- التزام الحكومة المصرية بالتمثيل أمام المحاكم المختلطة للنظر في أي قضايا تتعلق بتنفيذ بنود العقد المنصوص عليه<sup>(٦٧)</sup>.

#### ثانياً-الالتزامات

١- التزام الجمعية بدفع نفقات المرافق الخاصة بمسرح دار الأوبرا طول مدة التعاقد، سواء الإنارة بالكهرباء بقيمة ٤٠٠ جنيهاً مصرياً للموسم الواحد، أو اشتراك شركة المياه بقيمة ٥٠ فرنكاً شهرياً تُدفع بواسطة نظارة الأشغال العمومية.

٢- التزام الجمعية بتقديم عروض مسرحية ناجحة من شأنها اجتذاب الجمهور وكسب رضاه من خلال انتقاء الفرق وفنانينها ونوعية العروض وتنظيمها جيداً.

٣- التزام الجمعية بتحمل كافة التبعات الناتجة عن حالات الظروف الطارئة مثل الحرب، والإذعان لأوامر إغلاق المسرح سواء نهائياً أو مؤقتاً في حالة ثورة أو كارثة طبيعية أو انتشار وباء أو حريق وغيرها من الأسباب المماثلة التي يستحيل معها استمرار التمثيل<sup>(٦٨)</sup>.

وبالرغم من الامتيازات الممنوحة للجمعية الفنية، إلا أنها في فبراير ١٩٠٤م تقدمت بشكوى إلى نظارة الأشغال العمومية، اعترضت فيها على الحفلات الراقصة التي كانت تقيمها الجمعيتين الأخيرتين الفرنسية والإيطالية في الأوبرا؛ لأنها بحسب الشكوى كانت تعطّلها لمدة يومين، وبالتالي كانت تؤثر على أرباحها، ثم اقترح مدير الجمعية الفنية أن تلغى حفلات الرقص من دار الأوبرا أو تأجيل عرضها بعد انتهائها من الموسم المسرحي، ولكن قوبل اقتراحه بالرفض من مندوبي لجنة التياترات؛ لأن تلك الحفلات الراقصة كانت مصدر الربح الرئيس لهاتين الجمعيتين<sup>(٦٩)</sup>.

وكانت مسألة رضاء الجمهور "الأوبرالي" من الأولويات التي وضعتها نظارة الأشغال ولجنة التياترات في تعاقدها مع الفرق أو متعهدي المسارح، ولم لا؟ فإن الجمهور هو العامل الرئيسي والمحوري في الحكم على قيمة العمل ونجاحه، ويتضح ذلك من عدة دلائل منها الشكوى التي أرسلها بعض الأفراد الذين حضروا بعض عروض الجمعية الفنية، عبروا فيها عن استيائهم منها، وعلى وجه السرعة أرسلت نظارة الأشغال العمومية إلى الجمعية الفنية مذكرة تُخطرُها فيها: ١- بضرورة زيادة عدد الروايات التي تُعرض في الموسم من ٣٥ إلى ٤٥ رواية، ٢- اطلاع النظارة على العقود والاتفاقات المختلفة التي تعقدها الجمعية مع الفرق الأجنبية لتقييمها الفني، ٣- التزام الجمعية بتدريب الفرق المسرحية المتعاقد معها على عروضها بمسرح زيزينيا قبل العرض في الأوبرا لضمان جودة العرض وكسب رضاء الجمهور<sup>(٧٠)</sup>. ولكن أي جمهور؟! لابد وأنه كان جمهور صفوة المجتمع.

وقد اشترطت لجنة التياترات في الإعلان الخاص بالموسم المسرحي ١٩٠٨-١٩٠٩م على المتعهدين، أن يوضحوا نوعية العروض المسرحية ومدى التزامهم بجودتها، غير الالتزام بتقديم عدد معين من المسرحيات عرض أول، وجدير بالذكر أن الطلبات كانت تُقدم في ثلاث جهات؛ الجهة الرئيسية في القاهرة إلى مدير المسارح، وفي باريس، وميلانو بإيطاليا<sup>(٧١)</sup>. وهكذا ظل التعاقد في المقام الأول مع الفرق الأجنبية وأيضًا متعهدي المسارح الأجانب إلى أن جاءت الحرب العالمية الأولى ١٩١٤-١٩١٨م<sup>(٧٢)</sup>.

### ثالثاً- الإعانات النقدية والإعفاءات

والإعانة كما هو مفهوم من لفظها تعني المساعدة حيث كانت تُقدم للفرق أو متعديها في حالة حدوث عجز مالي في ميزانيتها يستحيل معه استكمال الموسم<sup>(٧٣)</sup>، وحفاظاً على حقوق الموظفين والفنانين في حالة عدم وفاء المتعديين بالتزاماتهم<sup>(٧٤)</sup>، خاصة في الظروف الطارئة مثل الثورات وانتشار الأوبئة وغيرها<sup>(٧٥)</sup>، أما الإعفاءات فتمثلت في الإعفاء من دفع مصروفات الإنارة، بالإضافة إلى إتاحة الملابس والديكورات وكافة الأدوات اللازمة للعرض المسرحي مجاناً<sup>(٧٦)</sup>.

وقُدرت تلك الإعانات بحسب الظرف الاقتصادي، ولنبداً بعام ١٨٨٢ م أي في عهد الخديو توفيق في فترة كانت مصر تعاني فيها من أزمة الديون واضطرابات سياسية وأمنية صعبة للغاية، وكانت الحكومة المصرية ملتزمة بدفع إعانة مالية مخصصة للمسارح قدرها تسعة آلاف جنيهاً سنوياً إلا أنها أصدرت قراراً بوقفها ذلك العام، واكتفت بتقديم الإعفاءات<sup>(٧٧)</sup>، وفي نهاية العام خصصت للموسم المسرحي ١٨٨٢-١٨٨٣ م مبلغ قدره سبعة آلاف جنيهاً مصرياً من احتياطي الميزانية العامة التي كانت تبلغ آنذاك خمسين ألف جنيهاً مصرياً<sup>(٧٨)</sup>.

لكن تراجعت الحكومة المصرية مرة أخرى عن الإعانة في الموسم ١٨٨٤-١٨٨٥ م وموسم ١٨٨٥-١٨٨٦ م واكتفت بتقديم الإعفاءات<sup>(٧٩)</sup>، وعلى أثر الكساد الذي تعرضت له المسارح الخديوية عقب انتشار مرض الكوليرا، اضطرت الحكومة إلى تقديم إعانة إضافية قيمتها ٦٠٠ جنيهاً بنهاية عام ١٨٨٦<sup>(٨٠)</sup>.

وفي العام ١٨٨٧ م خصصت نظارة الأشغال العمومية مبلغ ستة آلاف جنيهاً مصرياً إعانة مالية للمسارح<sup>(٨١)</sup>، كان لسليمان قرداحي نصيب منها عندما حصل على مبلغ الـ ٤٠٠ جنيهاً<sup>(٨٢)</sup>، وبالرغم من ذلك استمرت حالة الكساد مما أثار استياء المستشار المالي وأرسل قراره إلى مجلس النظارة العام ١٨٨٨ م، بضرورة إلغاء المبلغ المخصص لإعانة المسارح لأنها أصبحت على حالة "غير مشرفة"؛ فلا معنى أن تلتزم الحكومة المصرية بدفع ٣٥٠٠ جنيهاً مصرياً، بالإضافة إلى تحمل نفقات إقامة الفرق الأجنبية في مصر، من أجل مسارح لا يحضرها الجمهور، ثم

طرح فكرة أن يساهم الجمهور في تقديم الإعانة من خلال أسهم يتم الإعلان عنها في اكتاب عام ما دام هذا الجمهور منتفعاً من وجود تلك المسارح<sup>(٨٣)</sup>.

بالطبع كانت فكرة المستشار المالي غير واقعية وبنت ضغط الظرف اللحظي، وفي الأعوام التالية التزمت الحكومة بدفع الإعانة المالية ضمن مخصصات المسارح، وكانت غالباً من حق الفرق الأجنبية ومتعهديها، وبالنظر إلى نصوص العقود نجد فارق كبير بين الفرق العربية والفرق الأجنبية فيما يخص الإعانات المالية، أما مسألة الإعفاءات فكانوا فيها سواء، وكان ذلك محل استياء وجدل ثائر في الصحافة المصرية حتى العام ١٩١٤م، لكن تباينت الآراء ولم تأت على وتيرة واحدة، وذلك ما سنوضحه من خلال عدة نماذج لأعوام مختلفة كالتالي:

في العام ١٨٨٦م عندما ذكرت جريدة القاهرة الخبر الخاص بالإعانة المالية وهو مبلغ الستمئة جنيهًا طالبت بمنح الفرق العربية إعانة مماثلة، بل رأت أنها الأحق بها وليس الفرق الأجنبية<sup>(٨٤)</sup>، ووافقتها جريدة الصادق عام ١٨٨٧م بمقال تحت عنوان "الأوبرا الخديوية والإعانة السنوية" رأت فيه أن تلك الإعانة هي اغتصاب لثروة البلاد التي يجب صرفها في منافع عامة تكون ذات قيمة خاصة في ظل تعثر مصر الاقتصادي<sup>(٨٥)</sup>، أما جريدة الوطن العام ١٨٩١م ذكرت خبراً مقتضباً عن قرار مجلس النظار بإعطاء الإعانة المالية وقدرها ستة آلاف جنيهًا للجنة التياترات دون تعليق منها بالسلب أو الإيجاب<sup>(٨٦)</sup>.

ومع استمرارية هذه السياسة المنحازة للأجانب علت وتيرة الاستياء والاستنكار بوضوح على صفحات جريدة لسان العرب عام ١٨٩٤م مطالبة المجلس البلدي بالإسكندرية والحكومة المصرية متمثلة في مجلس النظار أن ينظروا بعين العطف إلى الفرق العربية أسوة بالأجنبية<sup>(٨٧)</sup>، واستمرت حملتها الشرسة في العام التالي رغم اعترافها بعيوب التمثيل العربي الذي وصفته بأنه أشبه بتمثيل القراقوز البدائي، لكن لابد من ضرورة الاهتمام به وتدعيمه ليكون في حال أفضل، وعلى أثره وعد المجلس البلدي بتقديم إعانة للفرق العربية، وتعيين لجنة فنية خاصة في الإسكندرية للتقييم وكيفية توزيعها، لكن كانت إعانة زهيدة جدًا لم تتجاوز المائة جنيهًا<sup>(٨٨)</sup>.

وفى العام ١٨٩٦م مُنحت فرقة سليمان قرداحي تلك المائة جنيهاً، مما كان مدعاه لمواصلة جريدة لسان العرب هجومها، ولكن بلهجة أخف حدة عن ذي قبل مُطالبة بتنفيذ الوعد الحكومي بزيادة الإعانة وتقديرها بألف جنيهاً<sup>(٨٩)</sup>.

وكانت جريدة المحروسة أشد وضوحاً في انتقادها من خلال عرضها لأوجه إنفاق الميزانية العامة عام ١٨٩٦م، وعند الحديث عن مخصصات المسارح التي بلغت ثمانية آلاف جنيهاً مصرياً، اعتبرت ذلك من الإسراف والسفه لاسيما أنه عائد على الفرق الأوروبية، ثم طالبت الحكومة بتوزيع تلك الأموال بالعدل وإعطاء حق الفرق العربية<sup>(٩٠)</sup>.

ولم تلق كل تلك النداءات وذلك الصراخ استجابة من الحكومة التي سارت على نفس نهجها، وجاء تقسيم الميزانية المخصصة للمسارح للموسم ١٨٩٧-١٨٩٨م كالآتي: ١-١٠٠٠ جنيهاً مصرياً إعانة لمسرح الإسكندرية، ٢-٥٠٠٠ جنيهاً مصرياً لدار الأوبرا الخديوية، ٣-١٠٠٠ جنيهاً مصرياً صيانة وإصلاحات بالدار، وكما هو واضح لم ترد أي إشارة خاصة بإعانة الفرق العربية<sup>(٩١)</sup>.

فلم تجد الصحف وسيلة سوى ممارسة مزيد من الهجوم والضغط على الحكومة؛ مثلاً نجد أن جريدة الاتحاد المصري نشرت مقالاً عام ١٩٠١م بعنوان "الحكومة والفنون الجميلة" واصفة الحكومة بالبخل والشح تجاه الفرق العربية ومطالبة إياها بتنفيذ وعودها لتدعيم المسرح العربي المصري<sup>(٩٢)</sup>، ومقالاً آخر بعنوان "نحن وهم مقال في الأجواق العربية ومكانتها" أشارت فيه إلى سوء الإدارة والحالة المزرية من وجهة نظرها التي صارت عليها دار الأوبرا في حين يُصرف لها الآلاف من الجنيهاً دون فائدة عامة، وكان الأولى بذلك الفرق العربية والمصرية بالرغم من مستواها المتواضع<sup>(٩٣)</sup>.

ويُلاحظ تباين الآراء من خلال جريدة الشرق عام ١٩٠٣م حيث نشرت مقالاً بعنوان "الأجواق العربية والإعانة" هاجمت فيه الفرق العربية، وأبرزت فيه المساوئ الإدارية التي كانت تقع فيها، ثم أشار كاتب المقال باستياء إلى عدم التزام بعض الفرق بزمان ومكان العروض المسرحية المُعلنة، دون تحديد اسمها واكتفى بتعميم حكمه، وبناءً عليه كان يرى أن الحكومة لديها الحق في حرمان هذه الفرق من

الإعانات<sup>(٩٤)</sup>، ولكن جريدة الأهرام عارضته الرأي ورأت أن الإعانة مهمة لتدعيم التمثيل العربي ورفع شأنه بشرط تدقيق النظر في تحديد من يستحقها<sup>(٩٥)</sup>.

واستمرت الصحف في هجومها ومعارضتها الدائمة للدفاع عن حق الفرق العربية في الدعم والمساندة مثل الفرق الأجنبية؛ حيث نشرت جريدة المحروسة مقالاً بعنوان "التمثيل العربي" وضحت فيه أن الاستياء ليس من الإعانة المقدمة للفرق الأجنبية لكن من افتقار العدل في توزيعها وهو ما يؤثر بالتبعية على تدهور التمثيل العربي الذي يساعد في نشر اللغة العربية وإصلاح المجتمع بدلاً من طغيان المسرح الأجنبي غير المناسب<sup>(٩٦)</sup>، ووافقت الرأي جريدة الأهرام التي نشرت مقالاً بعنوان "التمثيل العربي كلمة في أذن المستشار المالي"<sup>(٩٧)</sup>.

وفي العام ١٩١٤م ظل ذلك الهجوم قائماً ولكن بلهجة أقوى وأشد مثل ذلك المقال الذي نشرته جريدة الأهرام بعنوان "الأدب وإهمالها: ينفق على الأوبرا ثمانية آلاف جنيه ويضمن على التمثيل العربي بقرش واحد"<sup>(٩٨)</sup>، ثم هجوم جريدة المحروسة التي ذكرت خبراً كان يحمل معناه من عنوانه المسمى "٧٢٥١ جنيهاً للتمثيل الأفرنكي ولا شيء للتمثيل العربي"<sup>(٩٩)</sup>، ثم مقالاً آخر بعنوان "إعانات التمثيل مبدأ إعانة الأجنبي دون الوطني والمال يُدفع من جيوب الوطنين" والذي اختتمته بسؤال "أين نصيب التمثيل العربي أيها المنصفون؟"<sup>(١٠٠)</sup>.

وجاءت بواكير الاستجابة على ذلك الضغط بحكم الظروف الطارئة التي فرضتها اضطرابات الحرب العالمية الأولى ١٩١٤-١٩١٨م وما ترتب عليه من صعوبة مجئ الفرق الأجنبية إلى مصر، حيث وعدت اللجنة المالية بالجمعية التشريعية الاهتمام بتلك المسألة، خاصة وأن التمثيل أصبح مصدر معيشة هذه الفرق<sup>(١٠١)</sup>.

وبدءاً من العام ١٩١٥م خفت الاهتمام الصحفي بتلك القضية وشحذ كل أسلحته لمواجهة الفن المسرحي الجديد ألا وهو "الفودفيل" الذي فرض نفسه بقوة على الساحة، وكان مسار جدل كبير وواسع بين معظم الدوريات الصادرة في مصر وقتئذ؛ حيث كان من وجهة نظر معظمهم أنه يمثل خطراً جديداً على أخلاق المجتمع ويجب محاربته<sup>(١٠٢)</sup>.

## لوائح وقوانين إنشاء المسارح الخاصة والفرق

### ١ - قوانين إنشاء المسارح الخاصة

في العام ١٨٧٢م أرسل القنصل الإيطالي إلى وزارة الخارجية شكوى بسبب القرار الصادر من ضبطية الإسكندرية بشأن إغلاق "ألفيري" الخاص بالقنصلية الإيطالية؛ لأنه كان غير مرخص من المجلس البلدي بالإسكندرية، وهو ما أثار دهشة القنصل واستيائه؛ حيث ذكر في نص الشكوى أن المسرح مفتوح منذ عدة سنوات بلا ترخيص من أي جهة وهو نفس حال المسارح الخاصة الأخرى مثل مسرح "زيزينيا" نظراً لعدم وجود لائحة من الأساس تنص على ذلك، ومن الرد الحكومي عليه اتضح أنه بالفعل لم يكن لإنشاء المسارح الخاصة قوانين تنظمها وتلتزم بها، بل أن مسرح "ألفيري" أنشئ بقرار شفاهي من شريف باشا حين كان وزيراً للخارجية<sup>(١٠٣)</sup>.

وعلى أثر تلك المشكلة أصدرت نظارة الخارجية قرارها عام ١٨٧٤م بوقف قرار الضبطية، وفيه أوصت بضرورة أن تصدر الحكومة قوانين تنظيم عمل المحلات العمومية ومنها المسارح وترخيصها، وأن تُعلن تلك القوانين بالجريدة الرسمية<sup>(١٠٤)</sup>.

ومن الطلب المقدم من "سوسكينو" أحد الرعايا الإيطاليين لاستخراج رخصة باستئجار أحد محلات الأزيكية بغرض تحويلها إلى مسرح العام ١٨٩١م اتضح أن من أهم الشروط الواجب توافرها في المتقدم إقراره بنفي ممارسة ألعاب القمار من قبل، والتزامه بعدم العمل به مستقبلاً<sup>(١٠٥)</sup>.

وفي نفس العام أصدر ديوان الداخلية اللائحة الخاصة بتنظيم المحلات العمومية، واشتملت على واحد وعشرين مادة قانونية، أهم ما جاء فيها ويخص المسارح التالي: <sup>(١٠٦)</sup>.

١ - كل من يريد افتتاح مسرحاً خاصاً به عليه التقدم بطلب مُعلن قبل افتتاحه بخمسة عشر يوماً إلى الجهة المسؤولة، مع التعهد بعدم تقديم مشروبات روحية دون التصريح بمستند رسمي من الجهة المختصة.

٢- تقديم كافة البيانات اللازمة مثل اسم المتقدم ومحل الميلاد وتاريخه والمهنة التي يعمل بها، وشهادة تؤكد حسن سيره وسلوكه، وإقرار مكتوب بعدم لعب القمار بالمسرح.

٣- عدم الالتفات إلى طلبات الأشخاص الذين تنطبق عليهم هذه الحالات: أولاً-القاصرين الذين لم يبلغوا سن الرشد، ثانياً-المحكوم عليهم في أي قضية جنائية أو قضوا فترة عقوبة بالسجن حتى وإن كان شهراً واحداً، ثالثاً-الأشخاص الذين يقيمون محلاتهم ومنها المسارح بالقرب من المناطق السكنية أو المؤسسات الإدارية والتعليمية وأماكن العبادة والأضرحة.

٤- في حالة المواسم والأعياد العامة يُباح تقديم المشروبات الروحية في المحلات العمومية بما فيها المسرح بشرط الحصول على رخصة من الحكومة المحلية (المجلس المحلي) فقط.

٥- إذا انتقل مقر المسرح من مكان إلى آخر على صاحبه إعلان ذلك في ظرف ثلاثة أيام، وإبلاغ الجهات المختصة قبلها بخمسة عشر يوماً ليصدر تقرير الحكومة المحلية، وتعيين المكان الذي نُقل إليه حتى تتم الموافقة.

٦- ضرورة وضع لوحة تعريفية مزودة بفانوس يُضئ ليلاً على واجهة المسرح.

٧- الالتزام بمواعيد التوقيت الصيفي والشتوي، وكانت مقسمة على فصلين الشتوي من ١٥ أكتوبر إلى ١٥ أبريل تُفتح حتى منتصف الليل، والصيفي من ١٦ أبريل إلى ١٥ أكتوبر تُفتح حتى الساعة الواحدة، ولا يُسمح بتجاوز تلك المواعيد سوى برخصة شهرية استثنائية من الحكومة المحلية.

٨- حق دخول رجال الشرطة كافة المحلات العمومية بما فيها المسارح؛ وذلك لحفظ النظام أو البحث عن متهمين أو في حالات الاستغاثة أو للتحقق من تنفيذ بنود تلك القوانين.

ومن الوقائع التي نستشف منها مدى تطبيق تلك القوانين، واقعة إنشاء "تياترو عباس" الذي لم يتمكن مالكة الأجنبي من الحصول على ترخيص إنشائه إلا بتصديق مندوبي نظارة الأشغال العمومية والصحة والبوليس، ثم اتضح أن أوراق



الترخيص غير مستوفاة كافة الشروط لاسيما فيما تعلق بمسألة الاحتياطات الأمنية والسلامة الخاصة بالحرائق، مما أدى إلى تدخل وكيل نظارة الأشغال العمومية للمدن والمباني، وأصدر قراراً بضرورة هدم ما تم إنشائه من المسرح، ولكن نجد أن الخوف من سطوة ونفوذ المحاكم المختلطة التي كان يتبع لها المالك بصفته أجنبياً حال بين تنفيذ القرار، وتراجع المسؤول عنه ثم أوصى بضرورة تشكيل لجنة فنية التي بدورها أقرت باستكمال عمليات الإنشاء مع التوصية بإعداد بعض المنافذ التي تيسر عمليات خروج الجمهور في حال حدوث حريق<sup>(١٠٧)</sup>.

وغير تلك القوانين المتعلقة بتصريحات إنشاء المسارح الخاصة، وجدت بعض القوانين الانضباطية والتنظيمية الخاصة بالفنانين ومتعهدي المسارح الخديوية، وتلك القوانين أمكن التعرف عليها من بنود التعاقد بين نظارة الأشغال والجمعية الفنية لمصر العام ١٩٠٢ م وأهمها كالتالي:

#### أولاً-القوانين الخاصة بالفنانين والعاملين بمسرح دار الأوبرا<sup>(١٠٨)</sup>.

- ١- يُمنع الفنانين وكل هيئة العاملين بمسرح دار الأوبرا من دخول الشرف والممرات الأرضية بصالة المسرح أثناء البروفة باستثناء رؤساء الوظائف والخدم.
- ٢- يُمنع الموسيقيين التابعين للأوركسترا من المرور بصالة المسرح أو الممرات وغرف الفنانين.
- ٣- ممنوع اصطحاب أي شخص للكلاب داخل أي جزء من المسرح.
- ٤- ممنوع التدخين في المسرح إلا فيما يسمح به أثناء فترة المساء بالبوفيه وغرف التدخين الخاصة.
- ٥- لكل فنان غرفة لها مفتاح خاص به يُكتب عليه اسمه ويستلمه من الحارس ثم يسلمه إليه في حالة خروجه.
- ٦- على الفنانين عدم ترك غرفهم مفتوحة في حال غيابهم.
- ٧- التأكد من إضاءة الغرف بالكهرباء أو بالفوانيس قبل دخول الفنانين إليها.

٨- ضرورة إلزام الفنانين بقواعد وبروتوكولات الحوار الرسمية واختيار المصطلحات اللغوية اللائقة.

ثانيًا-القوانين الخاصة بمتعهدي المسارح ومديري الفرق بدار الأوبرا الخديوية<sup>(١٠٩)</sup>.

١- لابد من حصول المتعهد على تصريح من المسؤول الأمني الخاص بالحكومة عند تمثيل العروض التي تحتوي مشاهد حرائق وانفجارات وما شابه ذلك.

٢- التزام المتعهد أو المدير وما يشترك معه من آخرين في الإدارة بالتواجد في أماكن الكواليس وشُرُفات المسرح وأي مكان يتواجد فيه الفنانين مجتمعين.

٣- المتعهد هو المسؤول في المقام الأول عن تنفيذ كافة بنود التعاقد وإلزام الفنانين بها لاسيما فيما يتعلق ببنود الآداب العامة.

٤- الفواصل فيما بين العروض لا تزيد عن عشرين دقيقة ويأذن من المسؤول المالي الحكومي.

٥- لا يحق للمتعهد تشغيل عاملين تم رقتهم من قبل من دار الأوبرا لأسباب أمنيّة داخلية.

٦- يحق للمسؤول المالي الحكومي معاقبة المتعهد وكتابة تقرير ضده في حالة المخالفات الشديدة التي تستوجب تدخل لجنة التياترات.

وفي العام ١٩١١م أصدر ديوان الداخلية لائحة جديدة سُميت "بلائحة التياترات" وطُبقت على الأجانب والمصريين سواء، ولذلك كان لابد من موافقة محكمة الاستئناف المختلط، أما فيما يتعلق بنصوص اللائحة فهي لا تختلف كثيرًا عن بنود اللائحة الخاصة بعام ١٨٩١م سوى أنها خاصة بالمسارح فقط وما يشبهها مثل مقاهي الموسيقى والسينما توغراف والسيرك وأماكن لعب الخيول<sup>(١١٠)</sup>.

ويُلاحظ من بنود اللائحة الجديدة الاهتمام بمسألة الأمن وتدخل البوليس وتشديد الرقابة على المسارح سواء من الناحية الشكلية وإجراءات تكوينها وإنشائها، أو الناحية الفنية من حيث نوع العروض التي تُقدم ومدى توافقها مع

النظام العام للسلطة الحاكمة أو عادات وتقاليد المجتمع وذلك يتضح من البنود التالية<sup>(١١١)</sup>.

- ١- التأكيد على ضرورة تواجد رجال البوليس داخل المسرح.
- ٢- تشكيل لجنة خاصة بالمدن تكون مهمتها مراقبة تنفيذ بنود اللائحة.
- ٣- للمحافظ أو المسؤول عن إدارة المدينة الإشراف على التدابير المتعلقة بالبناء والإنارة والاحتياطات الخاصة بالتأمين ضد الحريق وذلك بعد رأى اللجنة سابقة الذكر.
- ٤- يجب إخطار المحافظ قبل التمثيل بأربعة وعشرين ساعة عن اسم كل فرقة جديدة ومواعيد التمثيل وبيان بأسماء الروايات التي ستعرض ووصف مشاهدتها.
- ٥- ممنوع تمثيل ما يكون مخالفاً للنظام والآداب ومن حق البوليس التدخل ووقف التمثيل في حال ثبوت المخالفة.
- ٦- على أصحاب المسارح ومديرها تنفيذ أوامر المحافظ إذا قرر وقف التمثيل وللمحافظ أو السلطة المحلية وقفه إجبارياً في حال الامتناع.
- ٧- على أصحاب المسارح أو مديرها إخطار المحافظة أو المديرية بالمسرحيات التي تتضمن مشاهد بها إطلاق أعيرة نارية أو نيران، وإبلاغها قبل تمثيلها بـ ٢٤ ساعة لأخذ الاحتياطات الأمنية الكافية.
- ٨- توقيع عقوبة قدرها ١٠٠ قرشاً على من يثبت عليه المخالفة، وإغلاق المسرح إذا استدعى الأمر.

كما اهتمت اللائحة الجديدة بتنظيم الجمهور والعمل على راحته خاصة مسرح دار الأوبرا؛ حيث ألزمت المتعهد بالحفاظ على أناقة القاعات، وعدم وضع مقاعد زائدة عن العدد في الممرات، والالتزام بعدد الحضور منعاً للزحام ووقوع المشاجرات<sup>(١١٢)</sup>، كذلك الالتزام بأسعار التذاكر المعلنة ومواعيدها<sup>(١١٣)</sup>. ومن بعض البنود والتفاصيل يتضح أن بعض الفئات كان يحق لها دخول المسارح الخديوية (الأوبرا والكوميدي الفرنسي والأزبكية) مجاناً أو بأسعار مخفضة لاسيما في

الاحتفالات العامة مثل عيد الجلوس الخديوي ومن تلك الفئات ضباط الجيش من المصريين والإنجليز شرط دخولهم بزيهم العسكري<sup>(١١٤)</sup>.

ولا زلنا مع القوانين ونجد أنّ الحكومة المصرية أصدرت مرسومًا جديدًا عام ١٩١٧ يقضي بإغلاق المسارح العامة في شارع عماد الدين في تمام الساعة الحادية عشر مساءً لترشيد استهلاك الكهرباء، وذلك ما أدى إلى اعتراض أصحاب تلك المسارح نظرًا للضرر المادي الواقع عليهم جراء تقليص عدد ساعات العمل الليلية التي تشهد كثافة الجمهور بها<sup>(١١٥)</sup>.

### تدخل البوليس في المسارح

وكما لوحظ أن تدخل البوليس في المسارح كان شرطًا ثابتًا في كافة التعاقدات على اختلافها، بغرض ظاهر معلن يتمثل في حفظ النظام العام داخل المسرح، والفصل بين الجمهور أو الفنانين في حال وقوع المشاجرات والمشاجرات فيما بينهم، وتثبت الوثائق الرسمية بالفعل أن بعض الفنانين كانوا يتشاجرون بسبب الصراع التنافسي حول الأدوار المسندة إليهم.

ووفق أحد التقارير الرقابية عن دار الأوبرا العام ١٨٧١، نجده يذكر أن فنان المسرح الإيطاليين كانا منقسمين إلى حزين متصارعين، وكثيرًا ما كانت تقع بينهم المشاجرات التي بلغت حد التشابك بالأيدي إلى انتهائها أحيانًا بوقوع إصابات جسدية، ولم يكن لديهم خجل من الإفصاح عن تلك الصراعات بشكل معلن على خشبة المسرح أثناء التمثيل، غير المشاجرات والمكائد التنافسية التي كانت تدور بين راقصات الباليه من أجل الاستحواذ على دور البطلة، ولذا كان لابد من تواجد القوة الأمنية لفض الاشتباك فيما بينهم وحفظ النظام<sup>(١١٦)</sup>.

وفي العام ١٨٨٨ وقعت حادثة مشابهة بمسرح دار الأوبرا الخديوية أيضًا، حيث اشتبك أحد الممثلين الإيطاليين مع نظيره الفرنسي مما أدى إلى توسيع دائرة التناحر بينهما بدخول زملائهما الباقيين إلى أن حضرت قوى البوليس وقبضت جميعًا وسلمتهم إلى قنصلياتهم<sup>(١١٧)</sup>.

كما كانت تحدث بعض المشاجرات بين الجمهور وجنود الاحتلال الإنجليزي<sup>(١١٨)</sup>، كذلك ما يشتبك الجمهور أحيانًا مع إدارة المسرح والممثلين

لأسباب تعلقت بعدم الرضا عن الفرقة أو سوء التنظيم؛ فعلى سبيل المثال في أحد عروض منيرة المهديّة العام ١٩١٨م قد مرضت فجأة إذ أُصيب بالحمى الإسبانية التي كانت منتشرة وقتئذٍ، فاضطرت فرقتها إلى تقديم الاعتذار للجمهور الذي لم يقبله البعض وقاموا بتكسير المقاعد والأثاثات<sup>(١١٩)</sup>، أما في مسرح دار الأوبرا فكانت تتوافر تذاكر رخيصة بلغت قيمتها خمسة قروش كان في مقدرة بعض الطلاب الحصول عليها وكثيراً ما وقعت المشاغبات فيما بينهم مما كان يستدعي قوات البوليس ومراقبته<sup>(١٢٠)</sup>.

وفي نفس السياق كان مهمة رجال البوليس مراقبة تنفيذ قوانين اللائحة خاصة فيما يتعلق بإجراءات الأمن والسلامة<sup>(١٢١)</sup>، على سبيل المثال في العام ١٨٨٥ أُنذرت نظارة الأشغال العمومية كُلٌّ من أحمد أبو خليل القباني وعبد الحمولي أثناء فترة تمثيلهم بدار الأوبرا الخديوية بناعلي تقرير مفتش البوليس الذي أخبر النظارة بتدخين بعض ممثلي الفرقة في المسرح والممرات، بالإضافة إلى إحضار بعض أفراد الجمهور المواقد اليدوية التي تعمل بمادة "الأسبيرتو" لإعداد القهوة داخل المسرح<sup>(١٢٢)</sup>.

وفي العام ١٩٠٨م اهتم ديوان الداخلية بزيادة مقاعد رجال البوليس بمسرح دار الأوبرا الخديوية بالقرب من المقصورة الخاصة بالخديو عباس حلمي بتعليمات مباشرة منه رغبة في زيادة الاحتياطات الأمنية أثناء تواجده بالمسرح على خلاف التوتر الذي كان معروفاً بينه وبين سلطة الاحتلال الإنجليزي<sup>(١٢٣)</sup>. أما فيما يتعلق بالجانب السياسي فسيأتي توضيحه في الفصل التالي.

### نماذج من القضايا المتعلقة بالفنانين وحقوق الملكية الفكرية

وقبل أن نختم هذا الفصل يجب الإشارة إلى بعض التنظيمات الخاصة بقوانين الملكية الفكرية، ونماذج من الإجراءات الجزائية والتعويضية الخاصة بالفنانين الأجانب للوقوف على أهم ملامح إدارة تلك الإشكاليات، ومنها على سبيل المثال؛ خلال العام ١٨٧٣م أرسل الإيطالي "ماركيني" مالك وناشر الألحان الموسيقية الخاصة بأوبرا "روي بلاس" وبدافع الابتزاز والطمع شكوى مباشرة إلى

الخديو إسماعيل للحصول على مزيد من المال بعد أن علم بقيمة مبلغ المائة وخمسين ألف فرنكا التي دُفعت لفيردي قيمة تلحين أوبرا عابدة<sup>(١٢٤)</sup>.

وتبعته بنفس الدافع شكوى دار النشر والتوزيع الإيطالية المسماة "لوتسا"، رغبةً في رفع أسعار بيع الأوبرات بمقدار أربعة أضعاف عن السعر الأصلي والمتعارف عليه خلال الثلاث سنوات السابقة للعام ١٨٧٣م، ثم نجد أن درانيت مدير المسارح الخديوية واجه ذلك الابتزاز بالرفض مستنداً على حجة قانونية بأن مصر ضمن خمسة دول أخرى وهي "أمريكا وتركيا وروسيا والبرتغال" لم يوقعن على أية اتفاقيات بشأن حقوق الملكية الفكرية<sup>(١٢٥)</sup>.

وقد أثارت تلك الشكاوى غضب الخديو من درانيت الذي دافع عن نفسه بأنه سبق شرائه أربعة وأربعين أوبرا دون التعرض لمشكلات قوانين حقوق الملكية تلك؛ لأنه كان يشتريها مباشرة من المالكين الأصليين دون وسيط لثلاث أسباب وهي:

١- أن سعر الشراء المباشر من المالك الأصلي أوفر من دار النشر، ومن ثمّ الاقتصاد في النفقات.

٢- ضمان جودة النصوص الأصلية والتحقق من عدم تزويرها أو تعديلها.

٣- أن شراء النصوص الأصلية هو الأسلوب الذي يليق بمكانة الخديو إسماعيل

وعلى هذا النحو برر درانيت موقفه، ورأى أنه من الأفضل ألا توقع مصر اتفاقيات حقوق الملكية الفكرية، وعدم الالتفات إلى مثل تلك الشكاوى لاسيما وأن أصحابها ماركيني ولوتسا كانا مدفوعين بالطمع، لاسيما أنهما لم يعترضاً بذلك الشكل عند عرض أوبرا "روي بلاس" على مسارح دول عديدة غير مصر ومنها مالطة وبوخارست<sup>(١٢٦)</sup>.

هذا غير عمليات النصب والاحتيال التي كان يقع فيها رجال الخديو إسماعيل حين كانوا يعقدون اتفاقات مجيء الفرق المسرحية إلى مصر، مثل تلك العملية الاحتيالية التي تعرض لها درانيت في فرنسا العام ١٨٧٣، حيث تعاقد مع

المدعو "مناسير" أحد متعهدي المسارح الذي لم يفِ بالاتفاق، وأنكر القيمة المالية التي دُفعت له، ثم رفعت مصر دعوة قضائية ضده أُدين فيها من قبل المحاكم الفرنسية لكنه هرب ولم يتمكنوا من الوصول إليه، وعلى أثره تحملت مصر دفع مصروفات الدعوى وأتعاب المحاماة التي بلغت ٦,٥٢٨,٢٥ فرنكاً<sup>(١٢٧)</sup>.

وعلى هذا المنوال أُديرَت بعض القضايا الخاصة بحقوق الفنانين الأجانب التي لعب فيها القضاء المختلط ودافع الابتزاز دور بارز؛ وعلى سبيل المثال في العام ١٨٧١ تقدم المدعو روكاري والد إحدى الممثلات الكومبارس بفرقة المسرح الكوميدي برفع قضية عن طريق القنصلية الفرنسية ضد درانيت يعترض فيها على أجر ابنته طالباً دفع ١٨٥ فرنكاً، ولم يجد درانيت سبيل لحل المشكلة إلا بإرسال خطاب إلى الخديو ذكر فيه أن الممثلة كانت لا تستحق الأجر المطلوب لكن وجب على الخديو من باب "كرمه المعهود" ضرورة التدخل ودفع المبلغ قبل الوصول إلى جلسة المحكمة<sup>(١٢٨)</sup>.

أما في العام ١٩٠٧ تعرضت "فرجينيا بالوتشيا" راقصة الباليه بفرقة دار الأوبرا الخديوية إلى حادثة سقوط من على خشبة المسرح أثناء إحدى البروفات، نتج عنه كسر بإحدى قدميها ألزمها العلاج بقيمة ألفي جنيهًا مصرياً، رفض متعهد ومدير الفرقة "ماريوس بونس" التكفل به، وعلى أثره قامت بالوتشيا برفع قضية تعويض أمام القضاء المختلط ضد بونس، وناظر الأشغال العمومية إسماعيل سري بصفته الموقع عن الحكومة المصرية على عقد امتياز الفرقة<sup>(١٢٩)</sup>.

هكذا كانت تُدار المسارح الخديوية كنموذج مثالي للهيئة المؤسسية التي أُديرَت بمعايير الهيمنة الأجنبية الغربية، إدارة عكست الأيدولوجيا الاستعمارية الحاكمة، وتصورات الأجانب الشعبوية عن مصر وحكامها المحليين، إلا أنه وبمرور الزمن وبفعل الحراك الوطني الاجتماعي التحرري امتلكت وطورت مصر تلك المسارح، التي أصبحت أحد أهم صروحها الثقافية في النطاق العربي الأفريقي، وأحد مسوغات الغفران الحضاري مقابل ما فعله الغرب بالشعوب التي عبث بمقدراتها.

## هوامش الفصل الرابع

- (١) نشرة آرتين بك المنطوية على قوانين البوليس فيما يتعلق بالمسرح الإيطالي بالإسكندرية، بتاريخ ١٦ أكتوبر ١٨٤٧، نقلاً عن فيليب سادجروف، مرجع سابق، ص ٢٤١-٢٤٢.
- (٢) دار الوثائق القومية: المعية السنية عربي، فيلم ٢٧، المصروفات المنصرفة في الخاصة الخديوية وباقي المخصصات، بتاريخ ٢٧ محرم ١٢٨٦ هـ / ٨ مايو ١٨٦٩ م، ص ٩٨، وأيضا المعية السنية عربي، فيلم ٢٧، أوامر كريمة بتاريخ ١ صفر ١٢٨٧ هـ / ٢ مايو ١٨٧٠ م، ص ١٠٧.
- (٣) دار الوثائق القومية: محافظة مصر، كود أرشيفي ٢٠٠١٥٥٦-٢٠٠٢، تابع الخاصة الخديوية، بتاريخ ١ ذي الحجة ١٢٨٦ هـ / ٣ مارس ١٨٧٠ م، ص ٦٦، وكود أرشيفي ٠٠١٥٦١-٢٠٠٢، تابع الجفالك السنية بتاريخ ٢٩ صفر ١٢٨٧ هـ / ٣٠ مايو ١٨٧٠ م، ص ١٤٤.
- (٤) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي، كود أرشيفي ٠٠٣٥١٤-٥٠١٣، ترجمة مكاتبة من جناب درانيت بك إلى جناب ايرام بك بتاريخ ٢٧ نوفمبر ١٨٦٩ م، وديوان المعية السنية عربي: فيلم ٢٧ أوامر كريمة بتاريخ ٤ صفر ١٢٨٦ هـ / ١٥ مايو ١٨٦٩ م، ص ١١٦، ديوان المعية السنية عربي: فيلم ١٩، خطاب من "درانيت بك" بتاريخ ١٥ رجب ١٢٩٢ هـ / ١٦ أغسطس ١٨٧٥ م، ص ٦٠.
- (٥) دار الوثائق القومية: ديوان الداخلية، كود أرشيفي ٠٠٠٥٧١-٢٠٠١، أوامر كريمة بتاريخ ٢٩ ربيع آخر ١٢٨٧ هـ / ٢٨ يوليو ١٨٧٠ م، ص ٤٣، و ديوان المعية السنية عربي: فيلم ٢٩، قيد الأوامر العلية الصادرة للدواوين والمحافظات، أوامر كريمة بتاريخ ٢١ رمضان ١٢٨٧ هـ / ١٤ ديسمبر ١٨٧٠ م، ص ٧٧، ومحافظة مصر: كود أرشيفي ٠٠٠٧٦٢-٢٠٠٢، من نظارة المالية إلى مأمور أشغال التياترات، بتاريخ ٢٣ صفر ١٢٨٨ هـ / ١ مايو ١٨٧٢ م، ص ١٠٩، وديوان المعية السنية عربي: فيلم ١٩، الإفادات الصادرة إلى الأقاليم والمحافظات والجهات السائرة، بتاريخ ٢ رمضان ١٢٩١ هـ / ١٢ أكتوبر ١٨٧٤ م، ص ١٣.
- (٦) دار الوثائق القومية: محافظة مصر، كود أرشيفي ٢٠٠١٥٦١-٢٠٠٢، تابع نظارة المالية بتاريخ ٢٤ صفر ١٢٨٧ هـ / ٢٥ مايو ١٨٧٠ م، ص ١٠٢، وديوان المعية السنية عربي: كود أرشيفي ٠٠٠٠٦٤-٠٠٠٣، أوامر كريمة بتاريخ ٢٦ صفر ١٢٨٩ هـ / ٩ أبريل ١٨٧٢ م، ص ١٨٣، ومحافظة مصر: كود أرشيفي ٢٠٠١٠٦٧-٢٠٠٢، تابع صورة الصادر للسائرة إلى مدير التياترات بتاريخ ١٠ محرم ١٢٩٤ هـ / ٢٤ يناير ١٨٧٧ م، ص ٦٤.



- (٧) دار الوثائق القومية: محافظة مصر، كود أرشيفي ٠٠٠٧٦٢ - ٢٠٠٢، إلى مسيو " بورن " محاسبجي التيارات، بتاريخ ٣ ربيع الأول ١٢٨٩ هـ / ١٠ مايو ١٨٧٢ م، ص. ١٤٥، ١٤٨.
- (٨) دار الوثائق القومية: ديوان الداخلية، كود أرشيفي ٠٠٠٠٠٦٤-٢٠٠١، تابع المعية السنية بتاريخ ٢٧ ربيع أول ١٢٩٣ هـ / ٢١ أبريل ١٨٧٦ م، ص ٧٥.
- (٩) دار الوثائق القومية: محافظة مصر، كود أرشيفي ٠٠٠١٠٦٦-٢٠٠٢، إلى مدير مصلحة التيارات بتاريخ ٣ صفر ١٢٩٣ هـ / ٢٨ فبراير ١٨٧٦ م، ص ٨، وكود أرشيفي ٠٠٠١٠٦٧-٢٠٠٢، إلى مدير التيارات بتاريخ ١٤ محرم ١٢٩٤ هـ / ٢٨ يناير ١٨٧٧ م، ص ١٢٨.
- (١٠) دار الوثائق القومية: محافظة مصر، كود أرشيفي ٠٠٠١٥٦١-٢٠٠٢، ص. ١٣٢، ١٧٦، وكود أرشيفي ٠٠٠٧٦٢ - ٢٠٠٢، ص ١٩٦، وكود أرشيفي ٠٠٠٧٢٧-٢٠٠٢، ص ٦٦، ١٥٠.
- (١١) دار الوثائق القومية: ديوان المعية السنية عربي، كود أرشيفي ٠٠٠٠٠٦٤-٠٠٠٣، ص ١٣٢.
- (١٢) دار الوثائق القومية: ديوان الداخلية، كود أرشيفي ٠٠٠٠٠٥٦-٢٠٠١، بتاريخ ١١ ربيع الأول ١٢٩١ هـ / ٢٧ أبريل ١٨٧٤ م، ص ١٠٧.
- (١٣) دار الوثائق القومية: محافظة مصر، كود أرشيفي ٠٠٠١٥٦١-٢٠٠٢، ص ١٠١، وكود أرشيفي ٠٠٠٧٦٢-٢٠٠٢، ص. ١، ٢٢، ٢٣، وكود أرشيفي ٠٠٠١٠٦٧-٢٠٠٢، ص ٨٠.
- (١٤) دار الوثائق القومية: محافظة مصر، كود أرشيفي ٠٠٠٧٢٧-٢٠٠٢، ص. ٧، ٧٤، ١٤٨، وكود أرشيفي ٠٠٠٧٦٢-٢٠٠٢، ص ١٤٥.
- (١٥) دار الوثائق القومية: محافظة مصر، كود أرشيفي ٠٠٠١٠٦٧-٢٠٠٢، ص ٨٤، وكود أرشيفي ٠٠٠٧٦٢-٢٠٠٢، ص ١٤٥.
- (١٦) دار الوثائق القومية: محافظة مصر، كود أرشيفي ٠٠٠١٥٥٦-٢٠٠٢، ص. ٥٨، ٦٠، وكود أرشيفي ٠٠٠١٥٦١-٢٠٠٢، ص. ٧٥، ١٢٩.
- (١٧) دار الوثائق القومية: محافظة مصر، كود أرشيفي ٠٠٠١٥٥٦-٢٠٠٢، ص ١٣، وكود أرشيفي ٠٠٠٧٦٢-٢٠٠٢، ص. ٦٥، ١٦٨، وديوان المعية السنية: كود أرشيفي ٠٠٠٠٠٦٤-٠٠٠٣، ص. ٩، ٦٤.
- (١٨) دار الوثائق القومية: محافظة مصر، كود أرشيفي ٠٠٠٧٦٢-٢٠٠٢، ص ١٤٥.
- (١٩) دار الوثائق القومية: محافظة مصر، كود أرشيفي ٠٠٠٧٢٧-٢٠٠٢، ص. ٧، ٦٦.
- (٢٠) دار الوثائق القومية: مجلس النظار والوزراء، كود أرشيفي ٠٠٣٣١٥٨-٠٠٧٥، مذكرة بشأن ترتيب درجات مستخدمين تياترو الأوبرا الخديوية من ١٥ ديسمبر ١٨٨٦ م إلى ٥ فبراير ١٨٨٧ م، ترجمة مذكرة من نظارة الأشغال العمومية إلى رئاسة مجلس النظار نمرة ٩، ومذكرة

- مجلس النظار المرسلة إلى اللجنة المالية بتاريخ ١٤ ربيع الثاني ١٣٠٤هـ / ٨ يناير ١٨٨٧م.
- (٢١) نفس المصدر.
- (٢٢) دار الوثائق القومية: مجلس النظار والوزراء، كود أرشيفي ٠٣٣١٨٧-٠٠٧٥، خاص بمسيو "كيلمتي" ناظر التياترات ورفع ماهيته من ٤٠ إلى ٥٠ جنيه بتاريخ ١٣ ديسمبر ١٨٩٩م.
- (٢٣) دار الوثائق القومية: مجلس النظار والوزراء، كود أرشيفي ٠٣٤٥٤٤-٠٠٧٥، مذكرة اللجنة المالية بالموافقة على طلب علاوة لمذكور مستخدم بصفة كاتب حسابات في تياترو الأوبرا الخديوية بتاريخ ١٩ يونيو ١٨٩٣م.
- (٢٤) دار الوثائق القومية: مجلس النظار والوزراء، كود أرشيفي ٠٣٤٥٤٤-٠٠٧٥، مذكرة اللجنة المالية بالموافقة على طلب علاوة لمذكور مستخدم بصفة كاتب حسابات في تياترو الأوبرا الخديوية بتاريخ ١٩ يونيو ١٨٩٣م.
- (٢٥) دار الوثائق القومية: مجلس النظار والوزراء، كود أرشيفي ٠٤٨٢٠٧-٠٠٧٥، طلب نظارة الأشغال الإنعام بالنيشان المجيدي الرابع على المسيو فيكتور بيلور الذي كان أمين المهمات بتياترو الأوبرا الخديوية لمناسبة إحالته على المعاش بتاريخ ١١ صفر ١٣٣٠هـ / ١٩ يناير ١٩١٣م، والرد بالموافقة بتاريخ ٣٠ يناير ١٩١٣م.
- (٢٦) دار الوثائق القومية: مجلس النظار والوزراء، كود أرشيفي ٠٣٣١٧٣-٠٠٧٥، ترجمة مذكرة من نظارة الأشغال العمومية إلى مجلس النظار رقم ٢٨ يناير ١٨٩٢م، ورد اللجنة المالية بالموافقة على الطلب بتاريخ ٨ رجب ١٣٠٩هـ / ٧ فبراير ١٨٩٢م.
- (٢٧) دار الوثائق القومية: مجلس النظار والوزراء، كود أرشيفي ٠٣٤٩٠١-٠٠٧٥، مذكرة اللجنة المالية بالموافقة على تعيين الكونستابل "بابيني أنطونيو" في وظيفة ملاحظ تياترو الأوبرا الخديوية بماهية ١٢٠ جنيه سنوياً بتاريخ ١٧ مارس ١٩١٢م.
- (٢٨) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٣٦٧٦٨-٤٠٠٣، بخصوص زيادة رواتب الخفر المعينين حول تياترو دار الأوبرا الخديوية، القاهرة بتاريخ ٢١ يناير ١٩٠٦م.
- (٢٩) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٣٦٧٦٨-٤٠٠٣، بخصوص زيادة رواتب الخفر المعينين حول تياترو دار الأوبرا الخديوية، القاهرة بتاريخ ٢١ يناير ١٩٠٦م.
- (٣٠) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٣٧٩٠٩-٤٠٠٣، أوراق مقدمة للالتحاق بوظيفة رئيس التياترات إلى أعضاء لجنة التياترات الخديوية، القاهرة ١٩ أغسطس ١٨٨٦م.
- (٣١) جريدة القاهرة: السنة الثانية، عدد ٤٥١، في ٧ يونيو ١٨٨٧م، ص ٣.

- (٣٢) دار الوثائق القومية: المعية السنية عربي، فيلم ٢٧، أوامر كريمة بتاريخ ٤ جماد الأول ١٢٨٨ هـ / ٢١ يوليو ١٨٧١ م، ص ٦١.
- (\*) البارة هي عملة فضية عثمانية يرجع تاريخها إلى القرن السابع عشر الميلادي، أول من سكها السلطان العثماني مراد الرابع، أما مقدارها في القرن التاسع عشر فقد كان أربعين بارة = قرشًا مصريًا؛ للمزيد انظر الموقع الإلكتروني <http://www.syriapath.com/forum/showthread.php?t=46564>
- (٣٣) دار الوثائق القومية: المجلس الخصوصي، كود أرشيفي ٠٠١٩-٠٠١٥٤٥، بخصوص مصروفات إصلاح الأوبرا، بتاريخ ٧ صفر ١٢٩٠ هـ / ٥ أبريل ١٨٧٣ م.
- (٣٤) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي، كود أرشيفي ٠٠٣٥١٦-٠٠١٣، خطاب مرسل من محافظ القاهرة إلي القنصل الإيطالي، القاهرة بتاريخ ٣٠ يونيو ١٨٧٣ م.
- (٣٥) دار الوثائق القومية: محافظة مصر، كود أرشيفي ٠٠٠٧١٩-٢٠٠٢، جواب مرسل من نظارة الأشغال إلى محافظة مصر بتاريخ ١١ صفر ١٢٩٣ هـ / ٧ مارس ١٨٧٦ م.
- (٣٦) جريدة المحروسة: السنة الأولى، عدد ١٤٠، في ١٩ أغسطس ١٨٨٠ م، ص ٢٣٨.
- (٣٧) دار الوثائق القومية: مجلس النظار والوزراء، كود أرشيفي ٠٠٣٣١٤٤-٠٠٧٥، بخصوص العمل على إنارة التياترو بالزيت، ترجمة الخطاب الوارد لنظارة الأشغال من أعضاء لجنة التياترات بتاريخ ٢٣ ديسمبر ١٨٨١ م، و ترجمة الخطاب الوارد من لرئاسة مجلس النظار من نظارة الأشغال بتاريخ ٤ يناير ١٨٨٢ م.
- (٣٨) دار الوثائق القومية: مجلس النظار والوزراء، كود أرشيفي ٠٠٣٥٥٨٨-٠٠٧٥، مذكرة لمجلس النظار بشأن تصليح أدوات ومفروشات الأوبرا بتاريخ ٢١ يونيو ١٨٨٢ م، و ترجمة مذكرة من اللجنة المالية إلى مجلس النظار بتاريخ ٣ يولييه ١٨٨٤ م، وديوان الأشغال العمومية: كود أرشيفي ٠٢٢٥٣٧-٤٠٠٣، إفادة مرسله من نظارة الأشغال العمومية بشأن عملية الترميمات الضرورية اللازم إجراؤها بمسرح الأوبرا بتاريخ ٤ أكتوبر ١٨٨٤ م، ومجلس النظار والوزراء: كود أرشيفي ٠٣٥٥٩٤-٠٠٧٥، فتح اعتماد بمبلغ ٣٩، ٦٥٥ قيمة تكاليف الترميمات اللازم إجراؤها لأجل حفظ وصيانة تياترو دار الأوبرا الخديوية حسب مقايضة نظارة الأشغال أكتوبر ١٨٨٤ م.
- (٣٩) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٣٧٨٧٠-٤٠٠٣، ترجمة مذكرة من نظارة الأشغال العمومية لرئاسة مجلس النظار نمرة ٢٧٩، بتاريخ ١ يولييه ١٨٨٥ م، و ترجمة مذكرة من نظارة الأشغال لرئاسة مجلس النظار نمرة ٣٦٧.
- (٤٠) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٣٦٧٦٥-٤٠٠٣، بخصوص مزايدة ترميم مهمات تياترو المحروسة، ص ١١.
- (٤١) جريدة القاهرة: السنة الثانية، عدد ٥٢٥، في ١٣ سبتمبر ١٨٨٧ م، ص ٢، وعدد ٤٥٨، في ١٥ يونيه ١٨٨٧ م، ص ٢، وعدد ٥٤٣، في ١٥ أكتوبر ١٨٨٧ م، ص ٢.

- (٤٢) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٤٠٠٣-٠١٩٥٤٨، أوراق بخصوص الترميمات التي صار إجراؤها بتياترو دار الأوبرا، القاهرة بتاريخ ١١ يوليو ١٨٨٨ م.
- (٤٣) دار الوثائق القومية: مجلس النظار والوزراء، كود أرشيفي ٠٠٧٥-٠٣٣١٦٦، ترجمة إفادة محررة من لجنة التيارات إلى نظارة الأشغال العمومية رقم ١٨، نمرة ٥١٩ بتاريخ ٤ يونية ١٨٩٠ م، وترجمة مذكرة من نظارة الأشغال العمومية إلى مجلس النظار نمرة ٥٧ بتاريخ ٧ يونية ١٨٩٠ م.
- (٤٤) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٤٠٠٣-٠٢١٢٩٠، مذكرة من نظارة الأشغال العمومية إلى مجلس النظار نمرة ٨٨ بتاريخ ٤ سبتمبر ١٨٩٠ م.
- (٤٥) نفس المصدر: صورة ما ورد لنظارة الأشغال العمومية من رئاسة مجلس النظار نمرة ٨٧ بتاريخ ٢١ صفر ١٣٠٨ هـ / ١٥ أكتوبر ١٨٩٠ م، ومجلس النظار والوزراء: كود أرشيفي ٠٠٧٥-٠٣٣١٧٢، ترجمة مذكرة من اللجنة المالية إلى مجلس النظار نمرة ١٧٤ بتاريخ ٢٩ نوفمبر ١٨٩٠ م، ومجلس النظار والوزراء: كود أرشيفي ٠٠٧٥-٠٣٣١٧٨، رأى اللجنة المالية في طلب الأشغال وضع مبلغ ١٣،٥٠٠ تحت تصرفها في سبيل تقليل خطر الحريق بتياترو دار الأوبرا الخديوية وموافقة من رئاسة مجلس النظار لنظارة المالية بتاريخ ٢٥ محرم ١٣٠٨ هـ / ٩ سبتمبر ١٨٩٠ م.
- (٤٦) دار الوثائق القومية: مجلس النظار والوزراء، كود أرشيفي ٠٠٧٥-٠٣٣١٨٥، ترجمة مذكرة من نظارة الأشغال العمومية إلى مجلس النظار نمرة ٦١ بتاريخ ٤ يولية ١٨٩٤ م.
- (٤٧) نفس المصدر: ترجمة مذكرة من نظارة الأشغال العمومية إلى مجلس النظار نمرة ٨٥ بتاريخ ٦ سبتمبر ١٨٩٤ م.
- (٤٨) نفس المصدر.
- (٤٩) نفس المصدر.
- (٥٠) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٤٠٠٣-٠١٦٣١٦، وثيقة بشأن التصليحات العمومية بدار الأوبرا بتاريخ ٢٦ أغسطس ١٨٩٤ م، وكود أرشيفي ٠٢٢٥٣٦-٤٠٠٣، النظر في إزالة التخشيب الموجودة بجوار محل الأوبرا الخديوية المعمولة لوقاية وإبوار إطفاء الحريق بتاريخ ١٣ نوفمبر ١٨٩٧ م، وكود أرشيفي ٤٠٠٣-٠٣٠١٧٣، أوراق إيجاد مطافئ الحريق بالأوبرا بتاريخ ٨ و ٢٥ أبريل ١٩٠٥ م.
- (٥١) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٤٠٠٣-٠٢٢٥٣٠، بخصوص استبدال اللوج المخصص للمحافظة [محافظة مصر] في الأوبرا الخديوية بلوج درجة أولي أو بنوار مجاور للوجات الحضرة الفخيمة الخديوية.
- (٥٢) المحروسة: السنة ٢٦، عدد ٢٤١٦، في ٣٠ أكتوبر ١٩٠١ م، ص ٣.

(٥٣) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ١٧-٢٢٠-٤٠٠٣، بخصوص عجز في ميزانية دار الأوبرا لعام ١٩١٧-١٩١٨ م بتاريخ ٢١ فبراير ١٩١٨ م و ٢٧ مارس ١٩١٩ م.

(٥٤) جريدة الاتحاد المصري: السنة ٢١، عدد ٢٠٩٣، في ١٠ أكتوبر ١٩٠١ م، ص ٢.  
(٥٥) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٣٦٧٦٤-٠٣-٤٠٠٣، ترجمة مذكرة من نظارة الأشغال العمومية إلى مجلس النظار نمرة ٢٠٩ بتاريخ ١٤ مايو ١٩٠٦ م، و مجلس النظار والوزراء: كود أرشيفي ٣٥٨٣١-٠٣-٥٠٧٥، مذكرة اللجنة المالية نمرة ٢٨ بالموافقة على فتح اعتماد ستة آلاف جنيه مصري لعمل المباحث الابتدائية الخاصة لبناء دار جديدة للتمثيل في القاهرة واحتساب المبلغ المذكور من الاحتياطي العمومي بتاريخ ١١ فبراير ١٩٠٧ م، و مجلس النظار والوزراء: كود أرشيفي ٣٥٨٤٠-٠٣-٥٠٧٥، مذكرة من اللجنة المالية نمرة ٢٥٦ بالموافقة على فتح اعتماد ٣٦٠٠ جنيه مصري لنظارة الأشغال العمومية علاوة على اعتماد الستة آلاف جنيه السابق فتحه لدرس مشروع بناء دار تمثيل جديدة في القاهرة بتاريخ ٢٤ أغسطس ١٩٠٨ م، وللمزيد والاطلاع على تفاصيل المشروع كاملاً انظر: ديوان الأشغال العمومية: كود أرشيفي ٣٦٧٦٣-٠٣-٤٠٠٣، أوراق ومجموعة رسومات عن قطاعات تياترو الأوبرا الخديوية، ملف كامل يحتوي على تفاصيل المشروع خلال عامي ١٩٠٥، ١٩٠٦ م.

(٥٦) جريدة المحروسة: السنة ٢٦، عدد ٢٤٢٤، في ٢٥ ديسمبر ١٩٠١ م، ص ٣.  
(٥٧) جريدة لسان العرب: السنة الأولى، عدد ١٤٢، في ١٥ يناير ١٨٩٥ م، ص ٢٤.  
(٥٨) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٣٦٧٦٦-٠٣-٤٠٠٣، بخصوص تزويد مسرح زيزينيا بالإسكندرية بالكهرباء، خطابات مرسله بين إدارة الإسكندرية إلى سكرتير الإدارة العامة للمدن والمباني بالقاهرة بتاريخ ٧ نوفمبر ١٩٠٤ م، و ١٨ ديسمبر ١٩٠٥ م، وأيضاً خطابات مرسله من المجلس البلدي بالإسكندرية إلى الأشغال العمومية بالقاهرة بتاريخ ٩ أكتوبر ١٩٠٦ م، و ١٧ أكتوبر ١٩٠٦ م، و ٨ مارس ١٩٠٧ م.  
(٥٩) دار الوثائق القومية: ديوان الداخلية، كود أرشيفي ٩٦١٣-٠٠-٢٠٠١، طلب إرسال نسخة من العقد المنعقد بين محافظة القاهرة والسيد يوسف الخياط لتشغيل المسرح الكوميدي الصغير عام ١٨٧٨ م، القاهرة بتاريخ ١٩ ديسمبر ١٨٧٨ م.

(٦٠) دار الوثائق القومية: مجلس النظار والوزراء، كود أرشيفي ٣٣١٤٧-٠٣-٥٠٧٥، ترجمة أعراض مقدمة من الموسيو "بارافه" إلى سعادة أفندم ناظر الأشغال العمومية بتاريخ ٨ مارس ١٨٨٢ م.

- (٦١) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٤٠٠٣-٠٢٢٥٤٠، ترجمة قونتراتو [عقد] يختص بإعطاء تياترو الأوبرا إلى الخواجات "سانتينى بوني وسوسكينو" لتشغيله مدة شهري فبراير ومارس ١٨٨٥م، القاهرة بتاريخ ١٣ نوفمبر ١٨٨٤م.
- (٦٢) نفس المصدر: شروط الاتفاق بين الممثلين أحمد أبو خليل وعبد الحمولي لتشغيلهما تياترو الأوبرا الخديوية وإعفائهما من مصاريف الغاز بتاريخ ٢٦ نوفمبر ١٨٨٤م.
- (٦٣) دار الوثائق القومية: مجلس النظار والوزراء، كود أرشيفي ٠٠٧٥-٠٣٣١٥٥، العقد المبرم بين الحكومة المصرية نائباً عنها عبد الرحمن شكري باشا وزير الأشغال ومسئو "بوني وجارزد يوسوشينو" لاستغلال مسرح الأوبرا، القاهرة بتاريخ ٢ يونيو ١٨٨٦م.
- (٦٤) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٤٠٠٣-٠٣٦٩٩٠، عقد امتياز تياترو الأوبرا الخديوية بين عبد الرحمن رشدي ناظر الأشغال العمومية وممثلي الفرقة التركية، القاهرة ٣ مارس ١٨٨٨م.
- (٦٥) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٤٠٠٣-٠٣٦٧٧١، عقد بين حسين فخري ناظر الأشغال العمومية والجمعية الفنية لمصر، القاهرة بتاريخ ٣٠ أبريل ١٩٠٢م.
- (٦٦) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٤٠٠٣-٠٣٦٧٧١، عقد بين حسين فخري ناظر الأشغال العمومية والجمعية الفنية لمصر، القاهرة بتاريخ ٣٠ أبريل ١٩٠٢م.
- (٦٧) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٤٠٠٣-٠٣٦٧٧١، عقد بين حسين فخري ناظر الأشغال العمومية والجمعية الفنية لمصر، القاهرة بتاريخ ٣٠ أبريل ١٩٠٢م.
- (٦٨) نفس المصدر.
- (٦٩) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٤٠٠٣-٠٣٠١٧٣، خطاب مرسل من المندوبين عن لجنة التياترات إلى نظارة الأشغال العمومية، القاهرة بتاريخ ٢٣ فبراير ١٩٠٤م.
- (٧٠) الجوائب المصرية: السنة الثانية، عدد ٣٦٢، في ٨ أبريل ١٩٠٤م، ص ٣.
- (٧١) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٤٠٠٣-٠٣٠٧١٨، أوراق تشغيل الأوبرا عام ١٩٠٨م، إعلان الموسم المسرحي ١٩٠٨-١٩٠٩م.
- (٧٢) جريدة المحروسة: السنة الثانية، عدد ١٧١٢، في ١٠ سبتمبر ١٩١٤م، ص ٣.
- (٧٣) دار الوثائق القومية: مجلس النظار والوزراء، كود أرشيفي ٠٠٧٥-٠٣٣١٥٧، الداخل والمنصرف وعدد الحاضرين للأعمال المسرحية موسم ١٨٨٦م، القاهرة بتاريخ ٩ ديسمبر ١٨٨٦م.

(٧٤) جريدة القاهرة: السنة الثانية، عدد ٣٠٤، في ١٤ ديسمبر ١٨٨٦م، ص ٢، وعدد ٣١٣، في ٢٥ ديسمبر ١٨٨٦م، ص ٢، وعدد ٣١٦، في ٢٨ ديسمبر ١٨٨٦م، ص ٢، ودار الوثائق القومية: مجلس النظار والوزراء، كود أرشيفي ٠٣٣٣٥٣-٠٠٧٥، تحسين الوضع الوظيفي والمالي الذي يوجد به الفنانين بالأوبرا الخديوية وأن أصحاب الامتياز الأجانب لم يوفوا بالتزاماتهم عام ١٨٩٣م.

(٧٥) دار الوثائق القومية: مجلس النظار والوزراء، كود أرشيفي ٠٣٣١٥٠-٠٠٧٥، مذكرة من ناظر الأشغال إلى مجلس النظار بشأن طلب مسيو "انريكو سانتيني" مستأجر تياترو حديقة الأزيكية وذلك للنظر في إجراء اللازم لمنع الضرر الذي وقع عليه بسبب الأحداث الثورية، بتاريخ ٢ فبراير ١٨٨٤م.

(٧٦) دار الوثائق القومية: مجلس النظار والوزراء، كود أرشيفي ٠٣٣١٦٤-٠٠٧٥، ترجمة مذكرة من نظارة الأشغال العمومية إلى رئاسة مجلس النظار نمرة ٥٥٤، بتاريخ ٣١ ديسمبر ١٨٨٧م.

(٧٧) دار الوثائق القومية: مجلس النظار والوزراء، كود أرشيفي ٠٣٣١٤٦-٠٠٧٥، مستخرج من محضر يوم الخميس ١٢ ربيع الثاني ١٢٩٩هـ الموافق ٢ مارس ١٨٨٢م.

(٧٨) دار الوثائق القومية: مجلس النظار والوزراء، كود أرشيفي ٠٣٣١٤٩-٠٠٧٥، صورة ما تحرر من رئاسة مجلس النظار لنظارة المالية بخصوص التياترات وصرف مبلغ ٧ آلاف جنيه مصري من خزانة المالية لمسيو "لاروز" مأمور حفظ موجودات التياترات بتاريخ ١١ نوفمبر ١٨٨٢م.

(٧٩) دار الوثائق القومية: مجلس النظار والوزراء، كود أرشيفي ٠٣٣١٥٢-٠٠٧٥، مذكرة الأشغال بشأن إعطاء تياترو الأوبرا بدون إعانة سوي الإعفاء من قيمة التنوير وتوزيع الأرباح على الأجواق التي تطلب التشخيص في الأوبرا من أبناء العرب والأورباوين والأتراك، تابع محضر يوم الخميس ٨ رجب ١٣٠٢هـ / ٢٣ أبريل ١٨٨٥م، وديوان الأشغال العمومية: كود أرشيفي ٠٢٢٥٣٩-٤٠٠٣، قرار مجلس النظار نمرة ٤٩ بفتح اعتماد جديد بمبلغ ٨٨,٧٠٩ قرشاً قيمة ما صُرف في إنارة الغاز بتياترو الأوبرا في عام ١٨٨٤م، بتاريخ ١١ شوال ١٣٠٢هـ / ٢٣ يولييه ١٨٨٥م.

(٨٠) جريدة القاهرة: السنة الثانية، عدد ٣١٤، في ٢٦ ديسمبر ١٨٨٦م، ص ٣.

(٨١) جريدة الصادق: السنة الثانية، عدد ٢٢٦، في ٢٩ سبتمبر ١٨٨٧م، ص ٢.

(٨٢) دار الوثائق القومية: مجلس النظار والوزراء، ٠٣٣١٦٢ - ٠٠٧٥، ترجمة مذكرة من نظارة الأشغال العمومية إلى رئاسة مجلس النظار نمرة ٥١١، في ٥ مايو ١٨٨٧م.

(٨٣) دار الوثائق القومية: مجلس النظار والوزراء، كود أرشيفي ٠٠٦٦٨٢-٠٠٧٥، بخصوص حذف المبلغ الذي كان مخصص لتوفير تياترو الأوبرا، مذكرة المستشار المالي بتاريخ ٢٦ أبريل ١٨٨٨ م.

(٨٤) جريدة القاهرة: السنة الثانية، عدد ٣١٤، في ٢٦ ديسمبر ١٨٨٦ م، ص ٣.  
(٨٥) جريدة الصادق: السنة الثانية، عدد ٢٢٦، في ٢٩ سبتمبر ١٨٨٧ م، ص ٢.  
(٨٦) جريدة الوطن: السنة ١٤، عدد ١٠٩٣، في ١٥ أبريل ١٨٩١ م، ص ٤.  
(٨٧) جريدة لسان العرب: السنة الأولى، عدد ١١٣، في ٨ ديسمبر ١٨٩٤ م، ص ٢، وعدد ١١٤، في ١١ ديسمبر ١٨٩٤ م، ص ٢، وعدد ١١٥، في ١٢ ديسمبر ١٨٩٤ م، ص ٤.  
(٨٨) جريدة لسان العرب: السنة الأولى، عدد ١٣٨، في ١٠ يناير ١٨٩٥ م، ص ١٥، وعدد ١٤٠، في ١٢ يناير ١٨٩٥ م، ص ١٩، وعدد ١٤٢، في ١٥ يناير ١٨٩٥ م، ص ٢٣، وعدد ١٥٠، في ٢٤ يناير ١٨٩٥ م، ص ٣٩، وعدد ١٦٠، في ٥ فبراير ١٨٩٥ م، ص ٦٠، وعدد ٤٠٤، في ٢ ديسمبر ١٨٩٥ م، ص ٥١١.

(٨٩) جريدة لسان العرب: السنة الثانية، عدد ٤٣٢، في ٨ يناير ١٨٩٦ م، ص ١، وعدد ٤٦٠، في ١١ فبراير ١٨٩٦ م، ص ٢، وعدد ٤٦١، في ١٢ فبراير ١٨٩٦ م، ص ١-٢.  
(٩٠) جريدة المحروسة: السنة ٢١، عدد ٢١٦٩، في ٢٩ ديسمبر ١٨٩٦ م، ص ٣-٤.  
(٩١) دار الوثائق القومية: ديوان المالية، كود أرشيفي ٠٧٤٤٣١-٣٠٠٣، بخصوص تشغيل تياترو الأوبرا الخديوية عام ١٨٩٧-١٨٩٨ م، القاهرة بتاريخ ٢٧ يناير ١٨٩٨ م، وديوان الأشغال العمومية: كود أرشيفي ٠٣٦٧٧١-٤٠٠٣، خطاب مرسل من نظارة الأشغال العمومية إلى نظارة المالية قسم الحسابات بعنوان "إعانة التياترو" القاهرة بتاريخ ٣١ يناير ١٨٩٨ م.  
(٩٢) جريدة الاتحاد المصري: السنة ٢١، عدد ٢١٠٢، في ١٠ نوفمبر ١٩٠١ م، ص ١.  
(٩٣) جريدة الاتحاد المصري: السنة ٢١، عدد ٢١١٥، في ٢٦ ديسمبر ١٩٠١ م، ص ١.  
(٩٤) جريدة الشرق: السنة الأولى، عدد ٧٩، في ١٦ ديسمبر ١٩٠٣ م، ص ٣.  
(٩٥) جريدة الأهرام: السنة ٢٨، عدد ٧٥٤٧، في ١٦ يناير ١٩٠٣ م، ص ٣، وعدد ٧٨٢٨، في ١٧ ديسمبر ١٩٠٣ م، ص ٢.

(٩٦) جريدة المحروسة: السنة ٢٦، عدد ٦٤٠، في ٢٥ فبراير ١٩١١ م، ص ٣.  
(٩٧) جريدة الأهرام: السنة ٣٦، عدد ١٠٠٦١، في ٢٠ أبريل ١٩١١ م، ص ٢.  
(٩٨) جريدة الأهرام: السنة ٣٨، عدد ١٠٩٥٩، في ١٦ مارس ١٩١٤ م، ص ١.  
(٩٩) جريدة المحروسة: السنة ٣٩، عدد ١٥٥٠، في ٢٧ فبراير ١٩١٤ م، ص ٤.  
(١٠٠) جريدة المحروسة: السنة ٢٩، عدد ١٥٧٠، في ٢٢ مارس ١٩١٤ م، ص ٥.  
(١٠١) جريدة المحروسة: السنة ٢٩، عدد ١٦٩٨، في ٢٣ أغسطس ١٩١٤ م، ص ٣.



- (١٠٢) للاطلاع على تلك الأخبار ومقالات الجدل والنقاش انظر السلسلة الوثائقية للمسرح المصري: ج٦، ج٧، ج٨، ج٩، مراجع سابقة الذكر.
- (١٠٣) دار الوثائق القومية: المجلس الخصوصي، كود أرشيفي ٠٠١٢٥٦-٠٠١٩، ترجمة خطاب من جناب قنصل جنرال دولة ايطاليا إلى نظارة الخارجية بتاريخ ٣١ أكتوبر ١٨٧٢م، وديوان الداخلية: كود أرشيفي ٠٠٠٠٥٥-٢٠٠١، خطاب مرسل من ضبطينية الإسكندرية إلى نظارة الداخلية، ص ٨١، وكود أرشيفي ٠٠٠٠٥٢-٢٠٠١، من تحريرات ديوان الداخلية إلى ديوان الخارجية، بتاريخ ١٦ رمضان ١٢٨٩هـ / ١٦ نوفمبر ١٨٧٢م، ص ٩٣.
- (١٠٤) دار الوثائق القومية: المجلس الخصوصي، كود أرشيفي ٠٠١٢٥٦-٠٠١٩، خطاب مرسل من مصطفى رياض ناظر الخارجية إلى المجلس الخصوصي بتاريخ ٩ جماد الأول ١٢٩١هـ / ٢٣ يونية ١٨٧٤م.
- (١٠٥) دار الوثائق القومية: ديوان الداخلية، كود أرشيفي ٠٠٨١١٨-٢٠٠١، طلب مقدم من شخص يُسمى "سوسكينو" لرخصة تياترو، ثم الرد بالموافقة بتاريخ ١٧ فبراير ١٨٩١م، ص ١٦٣.
- (١٠٦) دار الوثائق القومية: ديوان الداخلية، كود أرشيفي ٠٠٨١١٧-٢٠٠١، لائحة بشأن المحلات العمومية ١٨٩١م، ص. ص ١-٨.
- (١٠٧) جريدة الشرق: السنة الرابعة، عدد ١١٢٣، في ٢٠ مايو ١٩٠٧م، ص ١.
- (١٠٨) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٣٦٧٧١-٤٠٠٣، لائحة داخلية لمسرح الأوبرا الخديوية، القاهرة بتاريخ ٣٠ أبريل ١٩٠٢م.
- (١٠٩) نفس المصدر: لائحة منظمة للعلاقات بين لجنة المسارح ومدير فرقة المسرح الخديوي والمدير المالي، القاهرة بتاريخ ٣٠ أبريل ١٩٠٢م.
- (١١٠) جريدة مصر: السنة ١٦، عدد ٤٦١٤، في ١٨ يوليو ١٩١١م، ص ٢.
- (١١١) نفس المصدر.
- (١١٢) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٢٢٥٣٣-٤٠٠٣، بخصوص عدم السماح للمتفرجين بالمرور ووضع الكراسي في الأماكن غير مخصصة للمماشي للمحافظة على ترتيب القاعة وعدم الزحام بتياترو الأوبرا، بتاريخ ٢٠ يناير ١٩٠٨م.
- (١١٣) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٣٦٠٨٥-٤٠٠٣، بخصوص تنظيم مقاعد الجمهور والحضور للمسرح، بتاريخ ٥ ديسمبر ١٩٠٥م.
- (١١٤) جريدة المحروسة: السنة ٢٥، عدد ٢٣٧٣، في ١ يناير ١٩٠١م، ص ٣.
- (١١٥) دار الوثائق القومية: مجلس النظار والوزراء، كود أرشيفي ٠٣٣١٩٢-٠٠٧٥، بخصوص بشكوى من أصحاب المسارح بشارع عماد الدين إلى رئيس مجلس النظار يطلبون من عدم

- تطبيق القرار الخاص بإغلاق المحلات العامة من الساعة الحادية عشر مساءً، القاهرة بتاريخ ١٠ أغسطس ١٩١٧ م.
- (١١٦) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي، كود أرشيفي ٥٠١٣-٠٠٣٠٢٢، تقرير رقابي من دار الأوبرا الخديوية من مفتش البوليس "ناردى" القاهرة بتاريخ ١١ يناير ١٨٧١ م، وجريدة القاهرة: السنة الثالثة، عدد ٦٤٢، في ٦ فبراير ١٨٨٨ م، ص ٢.
- (١١٧) جريدة القاهرة: السنة الثالثة، عدد ٦٤٣، في ٦ فبراير ١٨٨٨ م، ص ٢.
- (١١٨) جريدة البلاغ المصري: السنة الأولى، عدد ٦١، في ٨ سبتمبر ١٩١٠ م، ص ٢.
- (١١٩) جريدة المحروسة: السنة ٤٣، عدد ٢٩٣٨، في ٢ نوفمبر ١٩١٨ م، ص ١.
- (١٢٠) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٤٠٠٣-٠٣٠٧١٨، بعض المراسلات العمومية المرسلة إلى محافظة القاهرة عن عمل إنشاءات لازمة في تياترو الأوبرا وعن حجز بعض الأماكن لرجال البوليس لمشاهدة بعض العروض، تقرير مرسل من مندوبين الحكومة إلى إسماعيل باشا سري ناظر الأشغال العمومية، القاهرة بتاريخ ٦ ديسمبر ١٩٠٨ م.
- (١٢١) دار الوثائق القومية: محافظة مصر، كود أرشيفي ٢٠٠٢-٠٠٠٧١٩، تابع صورة الصادر لمفتش البوليس بتاريخ ٥ صفر ١٢٩٣ هـ / ١ مارس ١٨٧٦ م، ص ١.
- (١٢٢) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٤٠٠٣-٠٢٢٥٤١، بخصوص عدم التدخين في الملعب [المسرح] والمماشى وعدم عمل القهوة بتياترو الأوبرا، مسودة من نظارة الأشغال العمومية بتاريخ ٢٨ يناير ١٨٨٥ م.
- (١٢٣) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٤٠٠٣-٠٣٠٧١٨، خطاب مرسل من محافظ القاهرة إلى السيد وكيل نظارة الأشغال العمومية، القاهرة بتاريخ ٢٨ نوفمبر ١٩٠٨ م.
- (١٢٤) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي، كود أرشيفي ٥٠١٣-٠٠٣٥١٥، خطاب رقم ٣٧٧ مرسل من "درانيت بك" إلى "باروت بك" سكرتير الخديوي، القاهرة بتاريخ ١٥ فبراير ١٨٧٣ م.
- (١٢٥) نفس المصدر.
- (١٢٦) نفس المصدر.
- (١٢٧) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي، كود أرشيفي ٥٠١٣-٠٠٣٥١٧، خطاب مرسل من باروك بك إلى درانيت بك، باريس، بتاريخ ٣٠ مايو ١٨٧٣.
- (١٢٨) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي، كود أرشيفي ٥٠١٣-٠٠٣٥١٧، خطاب مرسل من "درانيت بك" إلى رياض باشا، القاهرة بتاريخ ١٠ مايو ١٨٧١ م.

---

(١٢٩) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٣٦٧٦٩-٤٠٠٣، مذكرة تحتوي إعلان مُحضر المحكمة المختلطة مرسلة من مستشار الخديو إلى نظارة المالية والأشغال العمومية، القاهرة بتاريخ ٤ مارس ١٩٠٩ م.

## الفصل الخامس

### أعطني مسرحًا أعطيك شعبًا ناضجًا

إنّ روح الشعب هي مسرحه، روح لا تخفت، أحيانًا تبكي وأحيانًا تفرح، مرآة تعكس طموحاته وأحلامه وتعثراته، بالفن عمومًا يقود الإنسان العالم بنعومة، ويستطيع من خلاله فرض ثقافته وبث أفكاره، وبالفن نرحل إلى سراديب الماضي ونعيشها من جديد، والمسرح بطبيعته وسيلة توعوية منذ أن نشأ في أحضان المعابد الدينية، وهو فن جماهيري متصل بشكل مباشر بمتلقيه ومتذوقيه عكس نوعية الفنون الأخرى، فلا غرابة من استخدامه أحيانًا كمنصات للخطابات الفكرية الحماسية، ولكنه كأى مؤسسة أو فكرة يتأثر بالمتغيرات والمؤثرات المحيطة قبل أن يؤثر فيها، بمعنى أنه مرهون بالحالة الاجتماعية والسياسية، ومعطيات البيئة الثقافية والتعليمية، ثم بمساحة الحرية الممنوحة من السلطة أو التي اقتنصها الفاعلين الاجتماعيين عنوة.

ولأن المجتمع المصري من المجتمعات التي وقعت فريسة للاستعمار بصورة مختلفة على مدى عقود وأزمان، لذلك اتسمت ثقافته بالازدواجية المعقدة التي جمعت بين تراثه الفكري والعقائدي وأوجه الحداثة التي استمدتها أو فُرِضت عليه من الانفتاح على معطيات الحضارة الأوروبية، ومن بينها المسرح، ويبقى من حق البعض رفضه وإنكاره ضمن دفاعه عن الاستقلالية الوطنية أو خشية تعارضه مع عقائده، أو قبوله والإعجاب به حد الافتتان، أو تطويعه والتعاطي معه بالشكل الذي يناسب مجتمعه.

### نظرة المجتمع المصري المشينة للفن والعاملين به

وقد نكتشف ونحن في القرن الواحد والعشرون أن بعض الشرائح الاجتماعية لا زالت تنظر بعين الاحتقار إلى الفنون التمثيلية بكافة صورها لأسباب كثيرة مختلفة

ربما يكون على رأسها المعتقد الديني والمنظومة الأخلاقية، كما أن الآراء اختلفت وتباينت بين الفئات المتعلمة المنفتحة على الغرب وتمثلاته في طريقة تناولها للفن التمثيلي وما يهمننا هنا هو المسرح.

وعلى الأغلب تم تقديم المسرح بإطاره الحداثي إلى المجتمع المصري من قبل المثقفين على سبيل أنه وسيلة إصلاح وتهذيب وترقى أخلاقي وليس رغبة في المتعة أو التسلية وما شابه، ونرجح أن ذلك كان بدافع إزاحة الصورة الذهنية القديمة التي ترسخت في الوعي المجتمعي إذا صح التعبير الأرستقراطي عن فنون التمثيل البدائية كالأراجوز وأولاد رابية والمحبطاتية وخلافه لأنها كانت فنون شعبية لا ترقى لذوق هذه الطبقة شكلاً وموضوعاً<sup>(١)</sup>.

ونجد محمد المويلحي كواحد من الأدباء المرموقين في تلك الفترة يرفع المسرح بهيئته الغربية إلى مصاف منابر الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، إذ يقول: "التياترو المعروف عند الغربيين بأنه أصل التثقيف والتأديب ومنبع الفضائل ومحاسن الأخلاق يأمر بالمعروف وينهي عن المنكر، وهو عندهم توأم الجرائد، هذه تعظ بالخبر، وهذا يعظ بالنظر" إلا أنه على يد المصريين وبسبب عوامل عديدة منها إهمال الحكومة للفرق المحلية وعدم وجود التمويل الكافي تحول إلى ملهى يدعو للفحش والرزيلة<sup>(٢)</sup>.

من ذلك المنظور أصبح المسرح مدفوعاً بواجبه الإصلاحي جراء هذا الفكر الكلاسيكي المحافظ الذي لم يمتلك رفاة الجدول حول فلسفة الفن من أجل الفن بحكم الظرف التاريخي والمجتمعي، وإنما كان لابد من تحميله بمغزى أخلاقي وفكري يثقل ويبرر وجوده، ويجذب إليه الجمهور، بل كانت النخبة المتعلمة تروج له بصفته التوعوية وليس الفنية على سبيل "أذهبوا إلى المسرح لترتقوا بأخلاقكم وتسمو أرواحكم بدلاً من ارتياد المراقص والخمارات"<sup>(٣)</sup>.

وفي ظل الجهود الفردية في سبيل تأسيس المسرح بصيغته المحلية وامتناع القائمين على السلطة بمساندته، كان معظم العاملين به من خلفيات اجتماعية وفكرية متواضعة قبل أن تغامر بعض الشخصيات المتعلمة والثرية بالانخراط فيه والاهتمام به، زد على ذلك أن بعض رواد ومؤسسي المسرح في مصر جاءوا من

سوريا مطرودين ومغضوب عليهم من أصحاب الآراء الدينية المتشددة الذين وشوا بهم للسلطان العثماني باسم الدفاع عن الدين والفضيلة، واشتد الهجوم ضدهم بعد أن أصبح المسرح أحد أماكن الاختلاط بين الرجال والنساء وهو ما كان يمثل تحدياً أو خرقاً لأحد المحظورات الدينية والاجتماعية<sup>(٤)</sup>.

كما اشتدت وطأة هذا الهجوم من جانب التربويين بعد جذب طلاب المدارس إليه خاصة في فترة طغيان المسرح الفودفيلي حتى أصبح البعض منهم يترك تعليمه ليكون أستاذاً في التمثيل ويحقق شهرة الريحاني أو الكسار<sup>(٥)</sup>، ومن النواذر الطريفة أن بعض إعلانات فرقة الكسار نصّت على أن من يريد النجاح في امتحانات الكفاءة (البكالوريا) فعليه الذهاب إلى كازينو "دى باريز" لمشاهدة مسرحية "حسن أبو علي سرق المعزة" وسيجد هناك حلول الامتحانات!<sup>(٦)</sup>.

ومن العوامل الرئيسية والمهمة التي ساهمت في رفض المسرح حتى بين صفوف المتعلمين أنه جاء في ثوب غربي استعماري مثير للكراهية بالتبعية إلى الذين صنعوه، كما أن النصوص المسرحية الكلاسيكية التي قُدمت في بواكيره لم يستسيغها المجتمع بصفته العامة نظراً لاختلاف مضمونها الكلي من الأفكار والعادات والجغرافيا والطباع<sup>(٧)</sup>.

وفي ظل غياب الخبرة، والازدواجية الثقافية، والإدارة الاعتبارية للمسرح المحلي، وندرة المؤلفات العربية الصالحة للتمثيل على خشبته، وعدم التمويل المالي المنظم، خضعت حركة الترجمة والتأليف للجهود الفردية وبالتالي اتسمت بالعشوائية والتشتت وعدم اتساق الرؤى أو الابتكار، وتبلورت أغلبها في قوالب أدبية لا تخلو من السذاجة، وما بين الاقتباس من الموضوع الغربي، والموضوع التراثي العربي، لعب المنظور الديني دوراً بارزاً في النقد الموجه لكليهما.

فمن ناحية رفض الموضوع الغربي لعدم تناسبه مع عادات وتقاليده المجتمع المسلم المحافظ بما تخلله من مشاهد متحررة من "تابوهات" الجنس وتتابعات فلسفة الجسد التي ينطوي تحتها حجاب المرأة، والعلاقات العاطفية بين الجنسين خارج نطاق الزواج بصفته المؤسسة الاجتماعية الرسمية، وما يترتب عليه من

تفكيك أحد أهم وظائف السلطة الدينية الأبوية بما يتضمن منظومتها الأخلاقية الوجه الآخر للدين في الأساس.

من ناحية أخرى رفض القائلين على الدين الموضوع الروائي المستمد من التراث العربي الإسلامي تحديداً، وهو ما عبر عنه محمد المويلحي قائلاً: "ليس من أدب المسلمين أن يمثل بينهم تاريخ الإسلام وتاريخ خلفائه وصلحائه على أسلوب يبتدىء بالعشق والغناء، وماذا ترى في أبي جعفر عاشقاً، وأبي مسلم مغنياً، وأبي الفوارس راقصاً كما يجترئ عليه أهل هذا الفن؟" وعد ذلك من باب الإهانة والتخريف التاريخي<sup>(٨)</sup>. إذاً لم تمنع السلطة الدينية تمثيل التراث بشكل مجرد وإنما تشترط ألا يتجاوز إطار المنظور الديني التقليدي الذي يقدس شخصياته ويجردها من التراتبية البشرية العادية التي تجعلها موضوعاً للمشاعر الإنسانية الطبيعية.

وحين تطور المسرح المحلي في مصر وتمكّن نسبياً من معالجة تلك الإشكالية من خلال المسرحيات والاسكتشات التي قدمها الريحاني والكسار تعرض لهجوم عنيف من نوع آخر تكاثفت فيه المادية مع الدين، والمثير للانتباه أن هذا النقد والهجوم يشبه كثيراً في مضمونه وهدفه النقد الموجه الآن إلى بعض الأعمال السينمائية الكاشفة لأحوال المجتمع دون تجميل أو مواربة كأفلام المخرج يوسف شاهين على سبيل المثال، ومن ثم جدلية الحوار حول الحدود التي يجب أن يقف عندها الفن التمثيلي في كشفه لمساوئ مجتمعه، واختلاف الآراء فيما إذا كان من حق هذا الفن تشريح تلك المساوئ بشكل صريح أم من الأفضل الإشارة إليها بشكل ضمني؟

فنجد أن بعض الأدباء الأعيان لم يروقههم نموذج "كشكش بيه" الذي أساء من وجهة نظرهم إلى الأعيان من الفلاحين وعدوا ذلك تطاولاً عليهم بل وعلى السلطة بما أنهم كانوا أحد ممثليها، غير أن ذلك النوع من المسرحيات ساهم في تذويب مساحات التبجيل المحاط بها هؤلاء التي تمثل الحاجز بين عامة الشعب؛ أي أن مسرحيات الريحاني كانت تحمل مغزى اجتماعي ساخر ضد التفاوت الطبقي الذي كان يئن بشكل خفي حتى عبر عن نفسه بشكل معلن وصريح في ثورة ١٩١٩ ثم توالى.

وحملت مسرحيات الكسار التي قدم فيها شخصية النوبي عثمان البربري نفس دلالات ومغزى هذا التفاوت الطبقي ولكن بطريقة عكسية؛ بمعنى أن الريحاني هاجم رأس السلطة ومعاونيهما وجعلهم بذاتهم مادة سخرية، في حين أن الكسار نأى بنفسه عنهم، ووجه رسالته بشكل غير مباشر إلى التابع والمحكوم ومضمونها أنه يمكن بالذكاء واستغلال الفرص أن يتفوق على أسياده.

وبذلك ساهم الريحاني والكسار بشكل مختلف الرؤية ولكن بهدف ووسيلة واحدة في تفتيت سلطة الطبقة العليا، وتهئية وجدان الطبقات الأدنى بأسلوب سلس ومُبطن في إزالة حاجز الخوف والرغبة منها عن طريق تحويلها إلى موضوع قابل للسخرية والنقد والمسائلة بل والمنافسة أيضاً، وهو ما يفسر سرعة انتشار هذا النوع المسرحي بين العامة، وتذوقهم له بمحبه إذا جاز التعبير لأنه كان لهم ومن أجلهم ويشبههم ويتحدث بلهجتهم، وهذا ما لم يحتمله الوسط الأدبي النخبوي الذي كان ينتمى معظم أفرادها إلى الطبقة العليا موضوع السخرية والمهدد مصالحها وصورتها المجتمعية، ولذلك أصبح ذا النوع المسرحي محل ازدرائه وسخطه بدعوى الحفاظ على الفضيلة والرقى.

وبعد أن فطن هذا الوسط النخبوي إلى فشله في مواجهة طغيان المسرح الفودفيلى الذي أضحى يهدد سيادته الاجتماعية، لجأ إلى الدين واتخذ منه ذريعة لاستمرارية هجومه؛ حيث تحجج ناقديه الأرستقراطيين "العلمانيين" بأن اللهجة العامية و "الفرانكو آراب" التي يقدم بها الريحاني والكسار مسرحياتهما تُعد من باب الإهانة والاستهزاء بلغة هي لغة القرآن الكريم، وأن اللهجة العامية تتضمن بعض المصطلحات البذيئة والمبتذلة التي من شأنها إفساد الذوق العام لاسيما النشء والشباب<sup>(٩)</sup>.

وكما لاحظنا في عدة مواضع على مدار صفحات تلك الدراسة أن ارتياد المسارح كان ضمن مظاهر الوجاهة الاجتماعية، فجمهور المسارح الخديوية بما أنها مثلت باكورة المسرح الحديث في مصر كانوا من صفوف المجتمع المصري على رأسه الخديو وأسرته وانتهاء بالشباب الذي تفرنج عبر مسارات التعليم والبعثات الأوروبية المختلفة<sup>(١٠)</sup> غير أن ثمن تذاكر دخول تلك المسارح كان باهظاً



لا يستطيع شراؤها إلا القادرين باستثناء العدد القليل منها الذي كان متاحاً لطلبة المدارس العليا الذين كان يُنظر إليهم كرعاع من جانب الصفوة<sup>(١١)</sup>.

وكان يلزم رضاء هذه الصفوة من الجمهور، وإمدادها بكل ما هو جديد في عالم المسرح الأوروبي بقوامه الكلاسيكي، ومن ثمَّ أصبح هو مقياس معرفتها وتذوقها ومعارية الحكم علي كل عمل مسرحي آخر؛ وكل ما لا يحاكيه أو يدنو منه في المستوى فهو غير جدير بالأهمية، وذلك ما يفسر الانبهار النخبوي بمسرح جورج أبيض<sup>(١٢)</sup>.

وفيما يتعلق بنظرة المجتمع للممثل يحكي الريحاني تجربته مع والدته، حيث ذكر أنها كانت وفق النظرة المجتمعية العامة تأنف من التمثيل والعاملين به، وكانت تعده من باب العهر والأعمال الدنيئة، وعندما لم تتمكن من إقناع الريحاني بترك التمثيل حدث خلافًا شديدًا بينهما على أثره اضطر الريحاني إلى ترك المنزل والاستقلال المعيشي بنفسه، ويحكي أنه بعد النجاح الشعبي الباهر الذي حققه، لم يكن للناس في المواصلات العامة سوى الحديث عن تلغراف الحرب العالمية الأولى، وروايات نجيب الريحاني، وصادف أن وقفت والدته في عربة المترو بعد سماعها أحد تلك الأحاديث، وقالت بفخر: "الراجل اللي بتكلموا عنه ده يبقى ابني، أنا والدته نجيب الريحاني الممثل"، وغمرت السعادة حين تصالحت معه والدته بعد هذا الموقف وافتخرت به بصفته ممثلاً<sup>(١٣)</sup>.

ومن خلال حالة الزخم التي أحدثها المسرح المحلي بصبغته الشامية والمصرية اكتسب جمهوراً جديداً من شرائح اجتماعية مختلفة، بل وأصبح مقيداً بقواعد وآداب عامة عليه الالتزام بها انطلاقاً من دواع الذوق الأخلاقي، وفي الواقع كان للعمل النقدي الذي قامت به الصحف دور بارز في تحقيق ذلك، على سبيل المثال وضحت الصحف على اختلافها أنه لا يصح من الجمهور التصفيق دون داع أو الضحك وقت التمثيل التراجيدي، ومن غير اللائق الدخول بالمسليات إلى المدرجات والصالات المخصصة للعروض المسرحية، والإنهاء عن الصفيق داخل المسارح أثناء التمثيل وغيرها من العادات السيئة والساذجة التي كانت تحدث<sup>(١٤)</sup>، ثم أصبح لهذا الجمهور هو الآخر حقوقاً ويجب إرضائه منها التزام الفرق المسرحية بتقديم عروضها في المواعيد المحددة والوفاء ببرامجها المعلنة في التذاكر<sup>(١٥)</sup>.

وكان ضمن المظاهر الجيدة والجديرة بالإشادة، هو عدم تمركز الفرق المسرحية بالعاصمتين القاهرة والإسكندرية، حيث ساهمت جولاتهم المسرحية بين الأقاليم في انتشار الثقافة المسرحية بين فئات المجتمع وطبقاته على اختلافها وزحزحة الصورة النمطية السيئة المنظور بها إلى الممثل، عكس حاضرننا الذي يعاني الآن مركزية الثقافة وتهميش الأقاليم.

لكن من المؤسف أن نجد بعض الحالات الفردية المسيئة التي كانت مدعاه لهدم جهود حقيقية قد تمت، على سبيل المثال وتحت عنوان "آداب الممثلين" يشكو عبداللطيف حسن أحد مواطني مدينة دمنهور من تهرب فرقة أحمد الشامي بعد أن تمكنت من بيع كافة التذاكر الخاصة بقيمة تراوحت بين ٢٥ - ٣٠ جنيهًا، وفي الميعاد المحدد ذهب الناس وهم في غاية السعادة من أجل حضور العرض إلا أنهم فوجئوا بسفر الفرقة دون اعتذار أو رد المبلغ الذي حصلوه<sup>(١٦)</sup>، وكانت مثل تلك المواقف رغم فرديتها وعدم احتسابها ظاهرة إلا أنها دون شك أضرت ببناء أواصر الثقة بين الممثل وجمهوره وما يترتب عليه من تكوين الانطباعات بحديثها السلبية أو الإيجابية.

### دور الصحافة في تطور العلاقة بين فن المسرح والمجتمع المصري

وبالرغم من نقدنا لموقف الوسط الأدبي النخبوي الذي كان أغلبه يدير الهجوم ضد المسرح الفودفيلي دون موضوعية، إلا أنه ساهم كثيرًا من خلال التوعية المنهجية إذا جاز التعبير في تطور فن المسرح الحديث وتغيير مفاهيمه بل وتغيير النظرة الاجتماعية السيئة تجاه العاملين بالتمثيل مقارنةً بالممثل في المجتمع الأوروبي وتكريمه بصفته يؤدي رسالة إصلاحية وتنويرية<sup>(١٧)</sup>، وأن شرط نهضة المسرح وترقيته أن يقترن بالتعليم والتدريب والمعرفة بمناهجه<sup>(١٨)</sup>.

ولكن ظل التقييم الصحفي العام مقيدًا بنموذج المسرح الأوروبي كمقياس للحكم بشكل مطلق؛ مثلاً نجد جريدة الزمان العام ١٨٨٥م نشرت بعض المقالات الناقدة بشكل لاذع عن أداء الفرق العربية و مستوى عروضها المقدمة، حيث ابتدأ الكاتب أحد تلك المقالات قائلاً: "صمتنا عن هذا التشخيص مدة طويلة من الزمن

وغضينا الطرف ساكتين عن القذى إلى أن طفح الكيل وعم الويل وأصبح الكلام فرضاً واجباً" (١٩).

واستكمل مبرراً غضبه بأن الفن المسرحي الذي تقدمه الفرق العربية يدعو إلى الرزيلة ومن شأنه إفساد المنظومة الأخلاقية، وتهديد سلامة المجتمع وثوابته الإسلامية والتشريعية التي تدعو إلى الحياء والوقار وحشمة النساء، ثم استشهد بتحريم الدين تمثيل مشاهد العشق والغرام التي تثير الغرائز وتوقظ الفتنة (٢٠).

وعلى نفس هذا النهج توالى مقالات جريدة الشرق التي نددت تحديداً بالفن التمثيلي الذي كانت تقدمه فرقة أحمد أبو خليل القباني، داعية الحكومة والخديو بضرورة طردهم من مصر مثلما طُردوا من سوريا، مستشهدة برأي الدين أيضاً، وبآراء الأوربيين عن تلك الفرق ووصفهم إياها بالفاسدة المبتذلة (٢١).

وعلى غرار جريدة الشرق سارت بعض الصحف الأخرى ولكن بأقل حدة مثل لسان العرب التي أهتمت بنقل أخبار وإعلانات الفرق المسرحية، أشادت من خلالها بفن المسرح وفوائده إلا أنها انتقدت أداء الفرق العربية؛ فمثلاً كتب أحد محرري الجريدة العام ١٨٩٥ م قائلاً: "ويسؤنا جداً أن هذا الفن متأخر في الشرق، ومنحط كثيراً كباقي الفنون والتأليف، فلا رجال عندنا يحسنون صناعته، ولا الأمة اعتادت بعد الرغبة فيه، والإنفاق عليه، فكل رواياتنا بوجه التقريب نقل وتعريب ولهذا ليس في حوادثها شيء مما يوافق عاداتنا فنستفيده أو نقلع عنه، وفضلاً عن ذلك فإن المترجمين قد مسخوه وخرجوا به عن الحقيقة فشوهوا الأصل وضيعوه" (٢٢).

أما جريدة الرأي العام قد انتقدت أيضاً مسار الفن المسرحي في مصر حيث جاء في مقال بعنوان "التمثيل العربي" العام ١٩٠٣؛ أن أداء ممثلي الفرق العربية كل مدى يسير نحو الانحدار وذلك لأسباب انعدام الذوق واعتمادهم على النكات الدنيئة والعبارات السمجة التي تضر بأخلاق المجتمع، بالإضافة إلى سوء المستوى الفني مقارنة بأداء الفرق الأوروبية الراقية، وبالتالي قد رأى كاتب المقال أن لا يحق لأحد إلقاء اللوم على الحكومة المصرية في عدم إعانتها لمثل هذه الفرق قائلاً: "إن إعانة الأمور المبتذلة عار على الحكومات" (٢٣).

ولم تختلف جريدة الجوائب المصرية في الرأي كثيراً حيث نشرت بإحدى مقالاتها عام ١٩٠٥م تحت عنوان "كلمة في فن التمثيل وهي قليل من كثير" أن النقد اللاذع الموجه إلى المسرح المحلي هو بهدف البناء لا الهدم، ثم رأى الكاتب أن الشرقيين والمصريين خاصة محرومين من فن التمثيل، وذلك لتأخر ظهوره وخلو مصر من الفرق العربية الجيدة في ظل إهمال الحكومة مقارنة بالفرق الأجنبية، ثم أشار إلى السلبيات التي يعاني منها المسرح المحلي ومنها عدم تنوع العروض وتركيزها على المشاهد العاطفية، وعدم وجود روايات مؤلفة، وجهل الممثلين بقواعد اللغة العربية، والاهتمام بالغناء على حساب النص والمضمون<sup>(٢٤)</sup>.

والتزمت بعض الصحف بفكرة النقد البناء تلك لاسيما بعد الحراك الذي أحدثه المسرح الفودفيلي، وناشد عدد من أفراد النخبة المثقفة بضرورة الالتزام بالموضوعية والتعقل في النقد، وهو ما اتبعته جريدة المحروسة ومنها مقالها المنشور بعنوان "موسم التمثيل العربي في الأوبرا"؛ وفيه ألقى الكاتب بمهمة ارتقاء الفن المسرحي على كافة الأطراف سواء الصحافة المنوطة بالتوجيه الثقافي، وبضرورة أقناع الحكومة والطبقة الراقية سواء الأثرياء أو المثقفين منها بتوجيه اهتمامهم نحو التمثيل العربي ومساعدة العاملين في مجاله من أجل خلق مسرح وطني جدير بنشر الأفكار البناءة التي من شأنها "تهذيب الشعب"، وإنماء ملكته الفكرية، ملقياً المسؤولية الأكبر على عاتق أصحاب الفرق حتى تكتسب ثقة الحكومة والجمهور<sup>(٢٥)</sup>.

وقد أشار الكاتب في مقاله إلى نقطة مهمة وهي أن بعض المقالات كانت مدفوعة بأهواء كتابها الشخصية ومدى قربهم من ممثلي أو مؤلفي روايات الفرق المسرحية، وأن المسألة كانت لا تخلو بالتأكيد من تبادل المصالح والحسابات بين أصحاب هذه الفرق وملاك أو رؤساء تحرير الصحف سواء للترويج والإعلان عن أعمالهم أو محاولات البعض لإسقاط منافسيهم، ومن قوله: "إنّ بعض خصوم الأجواق والمؤلفين والمعربين أو بعض أصدقائهم يرسلون إلى الصحف في أثناء التمثيل فصولاً غرضهم منها إما خدمة أصدقائهم أو النكاية بخصومهم أو الرغبة في مقاومة إناساً وإن كانوا لا يعرفونهم، وإنك لترى بين تلك الأقوال العجب العجيب، فتارة يرفعون إلى السماء روايات وأجواقاً لا تستحق أن ينفق ربع ريال في سبيل

حضورها، وتارة يعتدون بكل أسباب الاعتداء على أجواق وروايات هي خلاصة هذا الفن الحديث<sup>(٢٦)</sup>.

وقد استتبعت جريدة المحروسة مقالاتها ملتزمة بالنصائح التي أسدت بها إلى النقاد والقائمين على الصحف، واستعانت بالناقد علي عنایت وأفردت لمقالاته الصفحة الأولى من الجريدة بعنوان "التمثيل" ومن خلالها تحدث بموضوعية عن حيثيات المشكلات التي كان يواجهها الفن المسرحي في مصر كالتالي:

**أولاً - الجهل بالقواعد والأصول المنهجية، ومنها الخلط بين أنواع الأوبرا والأوبريت والأوبرا كوميك، وأن التمثيل العربي خالف كل المعايير التي يشترطها كل نوع، بإقحام الغناء والمقطوعات الموسيقية في كل العروض المسرحية التي تنتمي إلى النوع غير الموسيقي مثل سواء كانت كوميدية أو تراجيدية<sup>(٢٧)</sup>.**

**ثانياً - ندرة العمل بالتأليف والترجمة السليمة، واصفاً المؤلفات التي كانت تمثلها الفرق المحلية "بالمنحطة"، ووسمها بالركاكة صياغة وموضوعاً ويكاد يكون موضوعها واحداً وهو أن فتى قابل فتاه فتعاشقا وبعد معاناه الأهوال ومكابدة المشقات تزوجا أو حيل بينهما فماتا شهيدي الغرام"، أما الروايات المعربة كانت أفضل حالاً كونها مترجمة من الأدب الأوروبي<sup>(٢٨)</sup>.**

**ثالثاً - معظم الممثلين والممثلات لم يلتحقوا بسلك التعليم النظامي، وكانوا لا يجيدون القراءة ولا الكتابة، ولذلك كان يتم تلقينهم فيلقون الكلام المسموع بشكل تقليدي روتيني لا يعبر عن ماهية المشهد وانفعالاته، بالإضافة إلى عدم التوفيق في الأدوار المسندة لهم ومنافاتها لطبيعتهم الإنسانية<sup>(٢٩)</sup>.**

**رابعاً - اهتمام مُلّاك الفرق المسرحية بالجانب المادي دون الاهتمام بالمضمون، وشُح الإنفاق على ممثلي تلك الفرق وتجاهل تدريبهم في سبيل الارتقاء بمستواهم الفني، إلا أن الكاتب في تلك المسألة قد عذرهم وحمل الحكومة مسئولية تلك المسألة مساواةً بالفرق الأجنبية<sup>(٣٠)</sup>.**

و في مقال آخر منسوب إلى عنایت اقترح عدة محاور من شأنها الارتقاء بالمسرح المحلي لم تختلف كثيراً عن مع ما قدمه من قبل محمد أنسي وفاروجيه، أو جورج أبيض، ثم اقترح بفتح باب التبرع لتوفير التمويل المالي، موجهاً دعوته

إلى الأثرياء الوطنيين وعامة الشعب بالمساهمة، وحث نظارة المعارف على ضرورة إنشاء مدرسة للفنون الجميلة، وفتح أقسام جديدة لدراسة فن التمثيل بالمدارس الصناعية الكبيرة<sup>(٣١)</sup>.

وقد تمخض عن ذلك الجدل الذي تنامي حول المسرح وشؤونه في تلك الفترة، وجود عدد من الأفراد المعدودين من الوسط النخبوي الذين اهتموا بخوض غمار عالمه سواء بالتأليف أو التمثيل أو التمويل، وكان من هؤلاء المحامي إسماعيل عاصم، وعبدالرحمن رشدي، وزكى طليمات وعبدالرازق عنایت، إبراهيم رمزي، وفرح أنطون<sup>(٣٢)</sup>، والأخوين محمد ومحمود تيمور بتشجيع من والدهما أحمد تيمور باشا، ويحكي محمود تعبيراً عن شغفهما بفن المسرح، أنهما حين كانا في مرحلة الصبا، كونا مسرحاً في المنزل كانا يمثلان فيه وحدهما<sup>(٣٣)</sup>.

### دور المرأة في تطور المسرح المصري

ومثلت مسألة تعاطي المرأة مع المسرح كمنتج اجتماعي سواء بحضورها عروضه ثم فاعليتها في مجال التمثيل والتأليف أحد أهم محاور الجدل المجتمعي الذي أثير بشأن المسرح والفن التمثيلي بعموميته، وبفعل مؤثرات فكرية واجتماعية عديدة منها تداعيات حالة الجدل التي أثارها كتاب تحرير المرأة الصادر عام ١٨٩٩ لمؤلفه قاسم أمين تباينت الآراء وتدرجت من الرفض التام إلى القبول بتحفظ<sup>(٣٤)</sup>.

وقد ساهم رجال الدين الذين يمكن وصفهم "بالمستنيرين" مثل جمال الدين الأفغاني، ومحمد عبده وتلاميذهما في التغيير الاجتماعي، وما نالته المرأة من حرية جزئية بفضل فتح باب القياس والاجتهاد، وإعادة تفسير وشرح علوم الدين كي تتناسب مفاهيمها وأحكامها مع روح العصر.

وبالعودة إلى فترة ما بعد الحملة الفرنسية، وبحسب وصف جيرارد نيرفال لأحد عروض مسرح القاهرة الذي ظل قائماً بحديقة الأزبكية، وللأهمية هنا قال: "كانت الحديقة مليئة بالإيطاليين واليونانيين بالطربوش الأحمر... وكان بعض ضباط الباشا في المقاعد الأمامية، وكانت اللوجات مليئة بالنساء معظمهن بزي شرقي... فضلاً عن ذلك لم تكن أي امرأة مرتدية الحجاب، وبالتالي اعتقدنا أنهم

غير مسلمات.... بعد انتهاء المسرحية كانت كل هؤلاء النساء المزيّنات ببذخ شديد، قد ارتدين زي موحد من التفتة السوداء، وقد غطوا ملامحهم بالبرقع الأبيض وامتنطين الحمير كمسلمات صالحات على أضواء المشاعل التي كان يمسك بها الحمارين" (٣٥)

وكان من أول الإشارات المبكرة عن وقوف المرأة على خشبة المسرح كمثلة ما جاء ضمن تقرير المخبر "z" الذي سبق وأشرنا إليه، حينما قال: "إن سكان القاهرة هم بالأحرى مؤيدين لهذا الحدث عندما يعتبرون أن مشاعرهم الدينية لن تهان عند رؤية نساء مسيحيات ويهوديات يصعدن خشبة المسرح، إن إدخال المسارح الأوروبية في هذا البلد ساهم جزئياً في تحقيق التقدم الذي ضمن للأجانب، وكذلك النساء اللاتي لا يرتدن الحجاب ويلبسن على الطريقة الأوروبية الاحترام الذي يستحقونه، يعلم السكان أن المسرح يعكس العادات والتقاليد وأن الأحكام المسبقة التي لم يعد لوجودها مبرر في هذه الظروف ستكون سخيفة" (٣٦).

إذا كانت مسألة التزام المرأة بالحجاب وما يرتبط به من المحاذير الاجتماعية والأحكام الدينية التي تحرم اختلاطها بالرجال، وتُحد حريتها من العمل والسفر والمشاركة في ميادين الحياة المتعددة عامل مهم ورئيس في تأخر ظهور المرأة على خشبة المسرح أو حضور عروضه دون محارمها أو بسبل الاحتيايل كما جاء في وصف نيرفال المشار إليه، ويقول المويلحي ضمن حوار الجدلي: " ليس في الدين الإسلامي ما يسمح باشتراك النساء مع الرجال في تأدية هذا الفن؛ لأنه ينهي النساء عن التبرج بالزينة فضلاً عن الاختلاط بالرجال، ويأمرهن بغض البصر فضلاً عن طموحه" (٣٧).

وفي واقع الأمر لم تقتصر مسألة تحريم أو كراهية تمثيل المرأة على الدين الإسلامي، قدر ما ارتبط ذلك بالبنية الاجتماعية المحافظة في الشرق عمومًا على اختلاف معتقداته الدينية، وما يتبعه من تحديد صورة المرأة وجسدها المُحمل بجملة من المتناقضات الخاصة بالشرف والخطيئة، الفضيلة والغواية، ولأنها ليست حرة في هذا الجسد وتخضعه لمن يملكه من الرجال المقربين إليها حسب تراتبية النسب سواء كان أبًا أو أخًا أو زوجًا... إلخ، فبالتالي هي ليست حرة التصرف كي

تقف مثلاً للعيان على خشبة مسرح ترقص وتغني وتتجاوز بهذا الجسد كافة الإطارات المحظورة.

ونجد أن الممثلات السوريات في بلادهن كنّ منبذات ويُنظر إليهن كعاهرات وبنات هوى، بل كنّ سبباً رئيسياً في طرد القباني بعد أن هرع الشيخ سعيد الغبرا إلىوالي العثماني قائلاً: "أدركنا يا أمير المؤمنين، فإن الفسق والفجور، قد تفشيا في الشام، فتهتكت الأعراض وماتت الفضيلة، ووُثِد الشرف، واختلطت النساء بالرجال"<sup>(٣٨)</sup>، وفي السياق ذاته، وتحديدًا العام ١٨٩٥ بلبنان كان لا زال مشاهدة المسرح يُعد خطيئة تستوجب الاعتراف أمام رجل الدين المسيحي، فمما يُذكر أن امرأة صرخت: "دخلك يابونا، جاي اعترف، ارتكبت خطية، شفت مرسح"<sup>(٣٩)</sup>.

وظلت هذه النظرة الدونية تلاحق الممثلات السوريات في مصر إلا أنهن أصبحن متحررات من السلطة الأبوية المباشرة التي تعيق مسارهن، كما أن معظمهن هربن من الفاقة والفقر ولم يكن لهن ملاذ سوى العمل، ولذلك كان المخبر "z" "المشار إليه آنفاً لديه بعض الأمل في قبول الجمهور المصري للنساء" اليهوديات والمسيحيات "على خشبة المسرح بعد أن وعي لضرورته كأداة إصلاح اجتماعية، وكان هذا الجمهور الذي يعنيه جماعة الصفوة الراقية المتعلمة فما بالنّا بالجمهور العام؟!".

ومن أعلام الممثلات اللواتي ظهرن مبكراً على خشبة المسرح في مصر مع القباني والقرداحي كانت "ميليا ديان" "وماري صوفان" و "نظلة مزراحي"<sup>(٤٠)</sup>، وأصبحن من الأعمدة الأساسية في نجاح فرقهن، وكانت المطربة ملكة سرور ممن جمعن بين إجادة التمثيل وحسن الصوت، وامتلكت شهرة واسعة، وجذبت إليها اهتمام الصحف والأدباء<sup>(٤١)</sup> حتى وصفها البعض "بالممثلة المغرورة"<sup>(٤٢)</sup>.

وحين أثبتن وجودهن على هذا النحو، وأصبحن أمراً واقعاً رغم كل الانتقادات التي وُجّهت إليهن، وبتشجيع بعض الصحف لهن وثنائها على أدائهن أو انتقادهن بغية تقويم مستواههن الفني خفت حدة الهجوم المجتمعي عليهن وأصبح قبولهن أمراً واقعاً<sup>(٤٣)</sup>، ومنهن اللائي سجلن تجاربهن التمثيلية بنضج واعتزاز؛ مثل مريم سماط، و فاطمة اليوسف.



وقد أثار تلك المسألة يعقوب لاندوا ورأى أن من أهم أسباب تأخر المسرح المحلي والعربي عامة، الحجاب الذي منع النساء من التمثيل، وظلت تُسند أدوارهن إلى الفتيان والرجال<sup>(٤٤)</sup>، إلا أن زكي طليمات خالفه الرأي مستنداً على أن المسرح في الغرب تطور ونضج بكيانه دون تدخل المرأة الذي جاء متأخراً، وفي بداياته لم يخلو من الطرافة والسذاجة، وأشار إلى أن أول ظهور للمرأة الغربية على خشبة المسرح كان في فرنسا العام ١٤٦٧ حين قامت إحداهن بدور القديسة كاترين بإحدى المسرحيات الدينية، وفي إنجلترا كان الفتيان الوسماء يؤدون دور الفتيات إلى أن ظهرت إحداهن بدور ديدمونة في مسرحية عطيل عام ١٦٥٦ م، وبالتالي فمسألة تأخر ظهور المرأة على خشبة المسرح في الشرق أمراً طبيعياً مقارنة بالتجربة الأوروبية<sup>(٤٥)</sup>.

وقد تجاوزت علاقة المرأة بالمسرح في المجتمع المصري مرحلة المتفرج، وأصبحت أكثر فعالية سواء بالتمثيل، أو بالتأليف والكتابة؛ ومنهن الكاتبة اللبنانية "زينب فواز" مؤلفة روايتي "الهوى والوفا" العام ١٨٩٣<sup>(٤٦)</sup>، و"حسن العواقب" العام ١٨٩٩<sup>(٤٧)</sup>، وعد ذلك من مظاهر "تمدن المرأة المصرية" بوصف الأدبية التركية "هدى كيورك"، أي أن الأمر بلغ صفوف العائلات التركية التي كانت لازالت على تحفظها في هذا الشأن بل واشتمزأها تجاه المسرح المحلي بصبغته المصرية عامة<sup>(٤٨)</sup>.

أما المصريات فلم يظهرن على خشبة المسرح إلا في فترات لاحقة وبشكل محدود، وقد يتساءل البعض ألم تكن ألمظ مصرية؟ نقول أن ألمظ وغيرها من المطربات مثل "ساكنة بك" لم يشاركن في أية عروض مسرحية، واقتصرن على الغناء خاصة في حفلات الخديو إسماعيل والأعيان، وكانت مسألة مشاهدة المصريات العروض المسرحية تُعد معركة في حد ذاتها فما بالنا بالتمثيل، كما كان حضورهن مشروطاً أن يكن بمعية أسرهن أو أزواجهن، ونجد جريد لسان العرب العام ١٨٩٥ تناشد أصحاب الفرق الشامية والمصرية بضرورة تخصيص أماكن لهن في مسارحهم أسوة بدار الأوبرا<sup>(٤٩)</sup>.

وفي مقال بعنوان "النساء والمسرح" قال كاتبه ضمناً أنه لا يعترض على تواجد النساء وإنما عليهن الالتزام بالذوق والتعقل، لأنهن يثرثن كثيراً وبصوت عالي يشبه

الصراخ "في حمام انقطعت عنه المياه" حسب تعبيره، مستغللات ارتدائهن النقاب، وتلك الستائر الحاجزة بينهن وبين الرجال<sup>(٥٠)</sup>.

وفي العام ١٩٠٣م تساءلت جريدة الشروق "لماذا تذهب المرأة إلى الملعب [المسرح]؟" وكانت الإجابة، "إن المرأة تذهب إلى المسرح هروباً من الفراغ والعزلة التي تعيشها بين أروقة منزلها، بل أن ذهاب الرجال إلى المسرح أصبح مدفوعاً بإلحاح الزوجات، وهو أمر لطيف لا يحث على الاعتراض ولكن بشرط التحلي بالسمت الأخلاقي، وانتقاء الجمهور بما لا يسمح بدخول ما كانوا يسمونه "الرعاع"<sup>(٥١)</sup>.

وأخذت تلك المسألة ردحاً من الزمن وبفضل الحراك المسرحي أصبحت نقاش معلن على صفحات الجرائد وفي أوساط التجمع بتنوعها، ورأى البعض أن حجاب المرأة ومتوالياته السيكلوجية التي تنمطت بها لا يؤهلها لمشاهدة عروض المسرح؛ إذ كتب أحدهم قائلاً: "إن نساء الإفرنج مرفوعات الحجاب يخالطن الرجال ويجلسن في المحلات العمومية فلا تؤثر على أخلاقهن مناظر التشخيص مثل ما يؤثر على الشرقيات المسلمات اللاتي نشأن في خدورهن"<sup>(٥٢)</sup>.

وفي الصعيد المعروف بتشدد نزعتة الاجتماعية المحافظة، تتجسد تلك الإشكالية بوضوح، وعلى سبيل المثال أثناء عرض فرقة أحمد الشامي مسرحية "ماري تيودور" ببني سويف عام ١٩١٢ نجد أحدهم يناشد الحكومة المصرية بضرورة مراقبة التمثيل ومنع العروض التي لا تحترم حُرمة "العذارى والسيدات" اللواتي يشاهدنها، وبإمضاء أحدهم بصفة متألم قال: "من الجريمة أن تُعرض على أنظارهن وتُلقي على مسامعهن فصول وألفاظ تؤثر على عفتهم وطهارة قلوبهن"<sup>(٥٣)</sup>.

وتحت عنوان حافظوا على الآداب دعا المدعو أبو الليل راشد أحد مواطني محافظة المنيا بمنع عرض مسرحية "ليلة الزفاف" التي قدمتها فرقة عزيز عيد بالمنيا العام ١٩١٣ أو حظر دخول النساء والتلاميذ إليها؛ لأنّ بحسب وجهة نظره "ليس من حسن الذوق أن يشاهد الناس في اجتماعاتهم العمومية خلاعة المرأة ونومها في سريرها بملابسها الشفافة ليهم الرجل بها وتقبيلها مراراً"<sup>(٥٤)</sup>.

وبعد مُضي عدة سنوات تحديداً العام ١٩١٦، نجد الستائر الحاجبة بين النساء والرجال بالمسارح لا زالت قائمة، ولكن أصبح في وسع النساء أن يرتدن المسرح بمفردهن، سافرات الوجه وبكامل زينتهن، بل ويتجرعن المشروبات الروحية مثل الرجال، وكان ذلك كفيلاً بارتداد هجوم البعض ضد المسرح، وعده سبيلاً في نشر الخلاعة والمجون<sup>(٥٥)</sup>.

وكان ذلك تمهيداً لاعتلاء المرأة المصرية خشبة المسرح والتحقق من ذاتها كممثلة ومطربة يُسند إليها الأدوار، ويشجعها الجمهور، وتقابلها الصحف بالثناء والحفاوة ومنهن فاطمة رشدي، وسبقها منيرة المهدية "سلطانة الطرب" التي تُعد فاصل جوهري في تاريخ علاقة المرأة المصرية بالمسرح، كممثلة حازت على إعجاب واحترام مجتمعها المحافظ، إضافةً إلى تميزها الفني الذي بلغ صداه حد انتزاع الرجال من الأعيان والوجهاء وعمد ومشايخ الريف أغطية رؤوسهم وإلقائها تحت قدميها، وذلك لم يكن بالشيء الهين اجتماعياً<sup>(٥٦)</sup>.

وكانت منيرة على قدر من الوعي والذكاء والحماسة مما مكّنها من حيازة تلك المكانة - الاستثنائية - إذ وعيت إلى الظرف التاريخي الثوري الذي كانت مصر تمر به، وكانت تقول بفخر واعتزاز: "حاربت الاحتلال بغنائي"، وفي ظل فرض الاحتلال الإنجليزي للأحكام العرفية عقب نفي سعد زغلول إلى مالطه؛ قدمت بالتعاون مع الشيخ يوسف القاضي وأمين صدقي عديد الأغنيات والأزجال ذات المضمون السياسي بشكل ضمني مستتر وأحياناً صريح، ومنها أغنية مطلعها: "أنا منيرة المهدية، حب الوطن عندي غية"، وأغنية "يا مصريين يا وطنيين قوموا كده مالكم نايمين، أحكام عرفية ولا فيش حرية، وادى قوانين استثنائية".

وعلى خشبة مسرح التمثيل العربي بالأزبكية قدمت مسرحية كلها يومين، وكانت فيها تقوم بدور بائعة زبدة، ومما غنته: "صابحة يا زبدة، بلدي يا زبدة، يا أولاد بلدي، زبدة يا ولدي، اشترى واوزن، عندك واخزن، واوعى تبيعها، ولا تودعها عند اللي يخون لتعيش مغبون واذاي حاتهنون بلدي"، وأغنية "شال الحمام حط الحمام... من مصر لما للسودان".

كما كانت منيرة تدرك جسامة تجاوزها الدور النمطي المجتمعي المرسوم لها كامرأة، ولذا كثيراً ما كانت تغني قبل فتح الستار، وفي ربط ذكي بين عملها الفني وواجبها الوطني الكفيل بالشفاعة لها وتقول: "الواحدة منا بإديها، تصون نموسها وعفافها، تدوس عزالها برجليها، عشان وطنها وشرفها"<sup>(٥٧)</sup> في رسالة واضحة وصريحة إلى جمهورها لدحض أي شبهة قد تلحق بها، وللتأكيد على أنها لم تخرج عن سياق المنظومة الأخلاقية التي يدين بها المجتمع.

وعلى هذا النحو أصبحت المرأة محوراً مهماً وموضوع مسرحيات عصرية كثيرة عكست صورتها المجتمعية الجديدة بكافة إشكالياتها الجدلية؛ مثل المسرحية الفودفيلية "يا ست ما تمشي كده عريانة"، ومسرحية "بنات الشوارع وبنات الخدور"، و"قلب المرأة"، وغيرها من المسرحيات الأخرى التي سيأتي عنها الحديث لاحقاً.

### انتشار جمعيات وأندية التمثيل في المجتمع المصري

وكان من أبرز مظاهر الحراك المسرحي وتشعبه بين الشرائح الاجتماعية بتنوعها واختلافها انتشار عديد من الجمعيات والأندية التي تألفت من هواة التمثيل والأدباء من الشباب وموظفي الحكومة بمساعدة وتمويل بعض الأعيان، وتمركزت في القاهرة والإسكندرية وعواصم بعض الأقاليم ومنها على سبيل المثال لا الحصر، الآتي:

- ١- الجمعية الوطنية بالقاهرة لصاحبها "ميخائيل جرجس"<sup>(٥٨)</sup>.
- ٢- جمعية الصفا الودي بالقاهرة لصاحبها حافظ فهمي، وكان أعضاؤها من هواة التمثيل والموظفين الحكوميين المرفوتين من أعمالهم<sup>(٥٩)</sup>.
- ٣- جمعية الابتهاج الأدبي بالإسكندرية، وكانت ذات نشاط كبير معروف<sup>(٦٠)</sup>.
- ٤- جمعية تهذيب الشبان بطنطا<sup>(٦١)</sup>.

- ٥- جمعية المنهل العذب بالإسكندرية وصاحبها الأديب إبراهيم صدقي وكانت ذات توجه أدبي اقتصادي؛ بمعنى أنها كانت تقدم عروضها المسرحية بهدف الحصول على تبرعات<sup>(٦٢)</sup>.
- ٦- جمعية التمثيل الأدبي بالإسكندرية<sup>(٦٣)</sup>.
- ٧- جمعية الترقى الأدبي بالإسكندرية<sup>(٦٤)</sup>.
- ٨- جمعية الاقتصاد الأهلي بالإسكندرية للتمثيل والخطابة<sup>(٦٥)</sup>.
- ٩- جمعية زهرة الشرق الحديثة بالإسكندرية<sup>(٦٦)</sup>.
- ١٠- جمعية الأغاني والطرب بالقاهرة<sup>(٦٧)</sup>.
- ١١- جمعية التمثيل العصري بالقاهرة<sup>(٦٨)</sup>.
- ١٢- جمعية التمثيل الوطني بالقاهرة، وكان كل أعضاؤها من طلب المدارس العليا والطبقة الأرستقراطية<sup>(٦٩)</sup>.
- ١٣- جمعية الألفة الأدبية بالقاهرة، وانحصر دورها في تمثيل المسرحيات ذات التوجه وأشهرها كان مسرحية "مصر للمصريين"<sup>(٧٠)</sup>.
- ١٤- جمعية إحياء فن التمثيل بالقاهرة<sup>(٧١)</sup>.

### المسرح المدرسي وانتشاره

وكان المسرح المدرسي في مصر أحد انعكاسات الفكر الذي نَظَر للمسرح بصفته وسيلة توعوية وتربوية وبالتالي يمكن اعتمادها ضمن الوسائل التعليمية للنشء وطلاب المدارس، ومنذ نشأة الأوبرا الخديوية في مصر حرص الخديو إسماعيل على منح طلاب الفرقة الأولى من المدارس العليا تذاكر سنوية مجانية لحضور بعض عروضها<sup>(٧٢)</sup>، وكان لويس فاروجيه أحد معلمو مدرسة الصنائع الذي سبق واقترب اسمه بمشروع المسرح الوطني، حريصاً على تقديم بعض المسرحيات ذات المحتوى التعليمي والأخلاقي إلى التلاميذ وتدريبهم عليها ومنها مسرحية "آدونيس أو الشاب الفاضل المجتهد في تحصيل العلم الكامل"<sup>(٧٣)</sup>.

كما كان المسرح المدرسي من أهم ملحقات المدارس الأجنبية والأهلية في مصر، وكانت العروض المسرحية من أهم فقرات حفلات تخرجها السنوية، واختصت بتقديم ليال سنوية مجانية على مسرح دار الأوبرا الخديوية، وكان أبرزها مدارس الفرير الخاصة<sup>(٧٤)</sup>، والمدارس ذات الصبغة الدينية<sup>(٧٥)</sup>.

وقد اقترن المسرح المدرسي في مصر باسم الأديب عبدالله النديم منذ العروض المسرحية التي كان يقدمها تلاميذ الجمعية الخيرية الإسلامية بالإسكندرية لصالح الأيتام والفقراء<sup>(٧٦)</sup>، ومن أبرز المسرحيات المنسوبة له، مسرحية "الوطن وطالع التوفيق"، تحتوي على أربعة فصول قدمتها الجمعية خلال فصل الصيف عامي ١٨٨٠ و ١٨٨١، ويدور موضوعها حول التقدم العلمي والنهضة الأدبية التي شهدتها مصر إثر البعثات التعليمية إلى أوروبا<sup>(٧٧)</sup>.

وحظيت تلك المسرحية بإعجاب واستحسان الخديو توفيق وكافة الحضور معه من الوجهاء والأعيان و قناصل الدول الأجنبية<sup>(٧٨)</sup>، وتكرر عرضها بالقاهرة<sup>(٧٩)</sup> خلال عيد الجلوس الخديوي العام ١٨٨١<sup>(٨٠)</sup>، وفي إحدى زيارات وكيل نظارة المعارف عبدالله باشا فكري للإسكندرية التقى بعبد الله النديم من أجل الاستعانة به في تنظيم العروض المسرحية الخاصة بحفلات مدارس النظارة بعد أن لاحظ بنفسه المستوى الجيد لطلاب مدارس الجمعية وأشاد بهم<sup>(٨١)</sup>.

جدير بالذكر أن النديم كان من مرتادي مسرح زيزينيا بالإسكندرية بشكل منتظم، وكتب عدة مقالات نقدية وأدبية عكست شغفه وارتباطه الوجداني بفن المسرح إلى درجة تأثره ببعض المشاهد وانسجامه معها حد البكاء<sup>(٨٢)</sup>، وكان المسرح أحد أدواته في النضال الوطني الذي ألزم به نفسه<sup>(٨٣)</sup>، ونشر بدورتي الأستاذ، والتبكي والتبكي، بعض المسرحيات القصيرة التي عكست وجهة نظره وفلسفته في مسألة التغريب والتحرر الوطني ومنها "عربي تفرنج" التي تنبه طلاب البعثات التعليمية بضرورة التمسك بالهوية الدينية والاجتماعية، وقيمة التحلي بالتواضع وبرّ الوالدين، وعدم ممارسة الاستعلاء على بني جلدتهم حين يعودون من أوروبا<sup>(٨٤)</sup>.

وبخلاف مدارس الجمعية الإسلامية، وجد العديد من الجمعيات الخيرية والمدارس الأهلية التي أولت للمسرح المدرسي اهتماماً مثل المدرسة القرداحية للبنات<sup>(٨٥)</sup>، ومدرسة الجمعية الخيرية القبطية<sup>(٨٦)</sup>، ومدارس جمعية العروة الوثقى<sup>(٨٧)</sup>، ومدارس جمعية المعارف الأدبية<sup>(٨٨)</sup>، ومدارس الجمعية العلمية الوطنية كان من بين أعضائها الأديب إسماعيل عاصم<sup>(٨٩)</sup>، ومدارس جمعية بستان الأدب العلمية الخيرية<sup>(٩٠)</sup>، ومدرسة الآداب العلمية المجانية<sup>(٩١)</sup>.

كما كانت تقدم بعض المدارس الحكومية المصرية تحت إشراف نظارة المعارف عدد من الحفلات بدار الأوبرا<sup>(٩٢)</sup>، ولم يقتصر ذلك على مدارس العاصمة أو الإسكندرية، بل وجد المسرح المدرسي سبيله إلى مدارس الحواضر الإقليمية؛ ومنها بنها<sup>(٩٣)</sup> وبنى سويف<sup>(٩٤)</sup> وأسيوط<sup>(٩٥)</sup> والمنصورة<sup>(٩٦)</sup>.

واستمر تشجيع المسرح المدرسي بإجراء مسابقات التأليف الروائي بين الطلاب، وفي نقلة متطورة أنشئ لطلاب المدارس العليا نادي التمثيل<sup>(٩٧)</sup>، الذي قُدم من خلاله عدة مسرحيات اجتماعية عصرية، مثل مسرحية "الفلاح" التي مثلها طلاب مدرسة خليل أغا التابعة لديوان الأوقاف، وتمحور مضمونها حول مسألة التغريب وتمثيلات الحضارة الأوروبية المضرّة بالمجتمعات الشرقية، وهو الموضوع الذي تناولته معظم الأعمال الأدبية المؤلفة خلال تلك الفترة<sup>(٩٨)</sup>.

ونختتم تلك الجزئية بمقتطف من الخطبة التي ألقاها شفيق باشا مدير ديوان الأوقاف أثناء تمثيل مسرحية الفلاح لنرى مدى أهمية المسرح المدرسي من منظور معاصر؛ إذ قال: "إنّ التمثيل يُعد من جملة الأمور التي تساعد على تنشئة الطلبة، إن الطالب يعتاد في أثناء التمثيل الجراءة والشجاعة وهما أصل من أصول التربية التي يجب إنمائها في النابتة الجديدة، وهما أهم سلاح لهم في الحياة، ثم أن الطلبة يتعودون حسن الإلقاء وفصاحة المنطق وحسن الأداء فضلاً عن ترتيب الخطاب، وانتظام الكلام مما يكون لهم عوناً في مجالسهم الخصوصية والعمومية، هذا خلا ما يقتبسه الطالب من العواطف الشريفة والأخلاق الكريمة أثناء تمثيله"<sup>(٩٩)</sup>.

### اهتمام المسرح بالقضايا الاجتماعية والوطنية

لطالما نُظر للمسرح بأنه وسيلة توعوية وإصلاحية في المقام الأول، فكان لابد من الحث المضني لتحقيق ذلك واعتباره بلوغ الكمال، ولذلك تعالت الأصوات من المثقفين والأدباء بضرورة إنتاج روايات عصرية تعبر عن البيئة المصرية بعاداتها وتقاليدها بما يتواءم مع مقتضيات الزمن الاجتماعي - دون الإخلال بقواعد النموذج الأوروبي<sup>(١٠٠)</sup>.

وتعددت الآراء واختلفت في تحديد باكورة المؤلفات الأدبية التي عالجت تلك المسألة، فالبعض يرى أن أولها كان مسرحية "صدق الإخاء" التي صدرت العام ١٨٩٤ لمؤلفها إسماعيل عاصم ويدور موضوعها حول شاب أفسده الدلال والثراء دون جهد، حيث عاش حياته في إسراف وبذخ إلى أن بلغ به الحال درجة الإفلاس والضعف، وفي تلك المسرحية لا يمانع عاصم الثراء والتمتع به، أو البعد التام عن الأخذ بمظاهر الحياة الغربية لأنه ببساطة ينتمي لها، ولكن كانت روايته بمثابة نداء أبوي تربوي لثلا ينغمس الشباب في الملذات والتشبه بالأوربيين دون وعي<sup>(١٠١)</sup>.

ونرى أن القول بأسبقية مؤلفات إسماعيل عاصم تحتمل التجني على حق ترجمات محمد جلال عثمان؛ لأن كونها مقتبسة أو مُعربة من روايات الأديب الفرنسي "مولير"، لا ينفي مصريتها وانتمائها للبيئة المحلية مقارنة بمؤلفات إسماعيل عاصم.

وبالنظر إلى مسرحيات عثمان تلك، نجد أنه قام بتمصير النص والجغرافيا والعادة الاجتماعية بحيث لا يشعر معها القارئ بأي شعور بالاغتراب؛ على سبيل المثال يدور موضوع مسرحية "الشيخ متلوف" حول رجل الدين الذي يتاجر بمعرفته وعمله الديني، ويخدع الناس بمظهره التقى، ولكنه في الخفاء ينتهك حرمان أصحاب البيت الذين آووه وساعدوه، وعندما لم يتمكن من الوصول إلى مآربه، يصنع حيلة خبيثة للزج بصاحب البيت إلى السجن، ثم يُكتشف أمره في النهاية، ويُسجن، ويختتم عثمان مسرحيته بقول: أهو كذا الخاين جزاه ما حل به... وربنا يوم القيامة يعذبه<sup>(١٠٢)</sup>.



وبالتعمق في مسرحيات عثمان نجد أنها أكثر ألفة وتنوعاً، وأكثر اهتماماً بتفاصيل الطبقات الاجتماعية المهمشة، ورصد المسائل التي تمس حياتهم، ومنها قضية خروج المرأة إلى المجال العام وهي متبرجة بصرف نظرنا هنا عن مدى تقدميته من نمطيته في عرضها؛ فيقول عثمان على لسان أم النيل إحدى شخصيات مسرحية الشيخ متلوف لزوجة ابنها:

حق اللي زيك عاقلة ومأدبة      ديمًا حاجة بيتها مرتبة  
وبس في اللبس الكويس فالحة      وتخرجي طول النهار يقارحة  
شفنا النساء الأحرار ما يزينوا      إلا لأزواجهم ولا يتبينوا<sup>(١٠٣)</sup>.

وظل عثمان على نفس النهج في مسرحيات "مدرسة الأزواج، و" مدرسة النساء، و" النساء العالمات" وفي مقدمة الأخيرة:

بين الرجال والنساء العيش      منقسم وليس فيه طيش  
فلرجال سعيها للقبوت      وللنساء التدبير في البيوت<sup>(١٠٤)</sup>.

وقد مثلت الفرق الشامية تلك المسرحيات، وأيضاً أعاد جورج أبيض تمثيلها في العقد الثاني من القرن العشرين أثناء ذبوع المسرح الفودفيلي، إلا أنها قوبلت بالرفض والهجوم من بعض الصحف باعتبارها روايات مقتبسة ومكتوبة باللهجة العامية التي لم يستسيغها الوسط النخبوي الراقى<sup>(١٠٥)</sup>.

وخلال العقد الثاني من القرن العشرين ظهرت عدة مؤلفات محلية اهتمت برصد المتغيرات الاجتماعية والسياسية في مصر بشكل ضمني، إلا أنها لم تستطع الخروج التام من شرنقة انحيازاتها الطبقية، كما لم تتخلص من الرؤية النخبوية وعقدة النموذج الأوروبي بالرغم من أن إشكاليات الاستلاب الثقافي والتغريب وضرورة الحفاظ على الهوية الدينية والاجتماعية هي ما شكلت نقطة ارتكازها الموضوعي؛ ومنها تلك النماذج التالية:

## ١ - مسرحية "مصر الجديدة ومصر القديمة" للكاتب فرح أنطون

هي مسرحية اجتماعية مقتبسة من رواية "زازا" لمؤلفها الفرنسي "إميل زولا"، وتدور أحداثها حول مساوئ السيطرة الأجنبية على مفاصل الاقتصاد والمال في مصر، ويجسد الخواجة خريستو صاحي ملهي ليلي دور المُرابي الذي يستنزف قوت المصريين لاسيما الفلاحين والنشء، ومن نص المسرحية الحوار التالي بين صباح باشا الذي يجسد دور الرجل الوطني المتزن وخريستو المُرابي متحدثًا عن سذاجة ضحاياه:

خريستو- أهلا سعادة الباشا دول جماعة يشوف كيفه، دول مش سعادة صباح باشا (مشيرا إليه) ياكل مطبوط يشرب مطبوط يصرف مطبوط. كويس الدنيا فيها ناس كثير زى دول علشان الفلوس تروح للسركولاسيون والكونسامسيون.

صباح باشا - (ضاحكًا ضحكًا عاليًا وشادًا على كلمته بتأن) ومن هي السركولاسيون والكونسامسيون. قه قه قه، أهى خريستو وأمثال خريستو؟ أتركنا من الأمور المحزنة<sup>(١٠٦)</sup>.

وفي حوارات أخرى من المسرحية سلط أنطون الضوء على تفصيل تلك المساوئ ومنها عمليات الرهن العقاري والحجوزات على أراضي الفلاحين بحماية المحاكم المختلطة وسفارات الدول الأجنبية نتيجة العجز عن سداد الديون، مثل ذلك الفلاح الذي رهن أرضه ومساحتها ثلاثة أفدنة لخريستو مقابل قرض نقدي.

الفلاح- يا ناس اشتكى لمين، طين البلاد كله رايح كدا ونصير بعدين في بلادنا زى الغرايب.

صباح باشا (متهمًا)- يسأل لمن يشكو. اشك إلى ميزان العدل ذي الكفات الخمس. مختلط، أهلي، شرعي، ملي، قنصلي، اشك إلى برج بابل<sup>(١٠٧)</sup>.

وفيما يتعلق بمسألة الاستلاب الثقافي والتغريب، يرصد أنطون سلبات الحياة المدنية الجديدة من خلال سهرات الرجال الليلية في المراقص والبارات حتى الصباح ويقول على لسان تفيدة إحدى شخصيات المسرحية الآتي:

تفيده - ما قولكن في أن نسأل مولانا القاضي وفضيلة المفتي وسماحة شيخ الإسلام إقبال تلك القهوة اللعينة.

حرم الباشا - صاحبها إفرنجي وقنصليتها تحميه، صارت البلاد للأجانب ياستي<sup>(١٠٨)</sup>.

وحرص أنطون على مدى أحداث المسرحية، أن يذكر المشاهد ويلفت انتباهه بقول "والله يا ناس مصر مسكين" على لسان خريستو أي الجاني نفسه.

ويفصح أنطون عن رأيه المحافظ فيما يخص قضية حرية المرأة من خلال شخصية ألمظ، الفتاة المتمردة على عادات وتقاليد مجتمعتها، والتي تدرجت في السلك التعليمي والمهني ولكنها اختارت الزواج بفؤاد بك بعد أن وقعت في غرامه، ورأت أن حرية المرأة ضرب من العبث والتشبه بالأوروبيات، وأن المرأة خلقت من أجل الزواج والأمومة<sup>(١٠٩)</sup>.

ويعلن أنطون رفضه الصريح لآراء قاسم أمين، ويذكر على لسان زوجات الأعيان والباشوات أن وضعهن في الشرق كنساء مكرمات ومرفهات في بيوتهن أفضل من النساء الأوروبيات والأمريكيات اللاتي أنهكهن الخروج إلى العمل ومزاحمة الرجال؛ ويؤكد ذلك بقول "أليس" إحدى الملمات الأوروبيات بالمسرحية لسيدتها: "يا هانم إن كثيرات ممن يمرحن كما شئن هن في الحقيقة يصارعن الأحوال مصارعة الرجال، وأنا منهن يتمنين أن يكن مكانكن"<sup>(١١٠)</sup>.

ويبدو أن مسألة حرية المرأة كانت مستحوذة على جزء كبير من تفكير أنطون، وهو تفكير نمطي كلاسيكي ورافض بشكل تام لأي مظهر نسائي تحرري، فمن خلال مسرحيته تلك هاجم استعانة العائلات الثرية بالخادمات الأجنبية "الكاميريرات"، ورأى أن من واجب المرأة وصميم عملها هو رعاية أطفالها وشؤون أسرته بما في ذلك القيام بالأعمال المنزلية، كما دافع أنطون عن زي المرأة التقليدي المتعارف عليه وقتئذ، وارتداء "اليشمك والبرقع"<sup>(١١١)</sup>.

كما تطرق أنطون بوازع توجهاته الأخلاقية إلى قضية استغلال الأوروبيات القاصرات واستغلالهن في العمل بالملاهي والمقاهي وبيوتات الدعارة من خلال

شخصية الفتاة الفرنسية "أدال" التي ناشد من خلالها بشكل غير مباشر السلطات والهيئات المدنية بضرورة حماية هؤلاء وترحيلهن إلى بلادهن<sup>(١١٢)</sup>.

وفي تلك المسرحية يتضح الاتجاه السياسي الذي كان يتبناه الممسكين بدفة التحرر الوطني من الطبقة الأرستقراطية، حيث كان من وجهة نظرهم أنّ الإصلاح والعمل الدبلوماسي هو السبيل إلى التخلص من الاحتلال الإنجليزي وليس بالثورة والكفاح المسلح، وفي لمحات سريعة مقتضبة ناشد الشباب بضرورة التحلي بالعزم والإرادة وحب العمل والأخلاق، منوهاً إلى الآثار السلبية التي خلفتها ثورة المهدي في السودان كنموذج على فشل الاتجاه الثوري ضد الاحتلال<sup>(١١٣)</sup>.

## ٢- مسرحية "أسرار القصور" أو "ملاك وشيطان" للمؤلف عباس علام

صدرت تلك المسرحية العام ١٩١٣، ويعكس موضوعها بعض من مشاهد حياة الطبقة الوسطى، وأعيان الريف، ويدعو علام من خلالها إلى ترك حياة البذخ وتشبه الأعيان الرفيئين بالنمط الأرستقراطي "ومظاهر المدنية الزائفة" دون وعي، ويبدو أن علام كان متحرر نسبياً عن أنطون فيما يتعلق بقضية المرأة؛ إذ رأى من خلال شخصية "زينب" أن المرأة من حقها العمل والتدرج في التعليم إلى أقصى مداه شرط التحلي بالحشمة والوقار، وكانت هي المقصودة بصفة الملاك مقارنة "بسامية" الشيطان؛ التي يقدم من خلالها علام نموذج المرأة الذي يجب رفضه ومحاربته، وسامية فتاة متمردة ومتعلمة بالمدارس الأوروبية، تنادي إلى حرية المرأة المطلقة دون الالتزام بأية ضوابط اجتماعية أو دينية، وهي ترتدي الملابس القصيرة العارية، وتخرج إلى الملاهي والمسارح في معية الرجال، وتتجرع كؤوس الخمر مثلهم<sup>(١١٤)</sup>.

ويتضح من سياق مسرحية أسرار القصور أن علام كان يتبنى بعض الأفكار التقدمية الخاصة بالعدالة الاجتماعية من خلال إتاحة الفرص لذوى الكفاءات، ونبذ المحسوبية، وعدم اللهث خلف الوظائف الحكومية، ودعوة الشباب إلى بناء أنفسهم بعيداً عن أطياف ثروات آبائهم، كما شجع الأباء من الطبقات العليا أن يوافقوا على زواج بناتهم من الشباب المكافح والمثابر، وأن التحرر الوطني يقوده مثل هؤلاء وليس المنغمسين في الملذات<sup>(١١٥)</sup>.

## ٣- مؤلفات محمد تيمور

ومحمد تيمور من الأدباء الأرستقراطيين المعدودين الذين استطاعوا أن يتحرروا نسبياً من فروض انتماءاتهم الطبقية، وساهموا بشكل فعال في الثورة الفكرية المجتمعية التي نضجت على مهل، فمحمد تيمور ينتمي إلى عائلة تركية ثرية، ومن المعروف أن الأتراك كانوا ذوي نفوذ، وكانوا يشكلون طبقة اجتماعية منفصلة تماماً عن المصريين الذي كانوا ينظرون إليهم بأنفة واشمئزاز، وهو ما لم يخجل تيمور من انتقاده في مسرحية العشرة الطيبة، كما أنه رفض نفوذ الأجانب الاقتصادي، وهاجم تراوج السلطة بالمال، كما تطرق إلى مفاصل الحياة المصرية في الحوار والأزقة، وبين طرقات مكاتب الموظفين وكشوفات رواتبهم، وبيوتهم ونوعيات طعامهم، ووسائل المواصلات والشوارع، وقرأً بذكاء تغيرات الطبقة الوسطى، ورغبتها في محاكاة الطبقات الأعلى منها، ومن ثمَّ تسلل بعض الأفكار والعادات إلى نمط معيشتها اليومي.

ويمكن تفصيل بعض من تلك المسرحيات كالتالي:

## أ-مسرحية "عصفور في القفص"

مثلت تلك المسرحية فرقة عبد الرحمن رشدي العام ١٩١٨م، وتدور حول نفس المحاور التي سبق وأن طرحها عباس علام، حيث انتقد تيمور مظاهر الازدواجية الثقافية والتمسك بقشور المدنية والتحضر من خلال شخصية محمد باشا الزفتاوي أحد أعيان الريف الذي كان يعيش في قصر مشيد مزدحم بالتحف واللوحات والأثاث الأنيق باهظ الثمن، إلا أنه متحجر الفكر ويؤمن بالخرافات<sup>(١١٦)</sup>.

وعلى خطى علام وبشكل أكثر جراءة يشجع تيمور على علاقات النسب بين الطبقات العليا والدنيا في ظل وجود مشاعر الحب القوية التي تجمع بين الشريكين، وفي ذلك دعوة صريحة إلى تذويب الفروق الطبقية، والاهتمام بجوهر الإنسان دون النظر إلى أصله الاجتماعي من خلال تجسيد شخصية ابن الزفتاوي الذي تزوج بخادمتة، وفي سياق آخر ضمن المسرحية يحث تيمور الشباب والنشء على الاقتداء بنموذج الشاب العصامي الذي يكافح من أجل تحقيق ذاته<sup>(١١٧)</sup>.

### ب- مسرحية "عبد الستار أفندي".

قدمت تلك المسرحية لأول مرة فرقة عزيز عيد ومنيرة المهدية العام ١٩١٨، وفيها تجاوز محمد تيمور أروقة القصور وحياة مالكيها، وتوجه إلى عبد الستار أفندي، الموظف درجة سادسة بوزارة الأوقاف زوج السيدة نفوسة، نموذج المرأة القوية الذي يشير تيمور إلى وجوده في الطبقات الوسطى والدنيا، تقف بجانب الرجل وتعينه على الحياة القاسية بل أحياناً تفوقه ذكاء وقدرة تجعله يثمر برأيها، وبذلك يقول تيمور بأسلوب مضمّر أن المرأة التي يدافع عن تحررها الوسط الأدبي النخبوي هي المرأة المرفهة التي تسكن القصور، ولكن في الطبقات الاجتماعية الأدنى هي تحيا وتتفاعل بشكل عملي "اعتيادي" لا يحتاج إلى تنظير<sup>(١١٨)</sup>.

كما أشار تيمور في تلك المسرحية دون معالجة إلى مسألة النظرة المجتمعية المشينة إلى الممثل من خلال شخصية عفيفي عضو فرقة التمثيل بجمعية "الرفق بالحيوان"، وابن عبد الستار أفندي الذي يعتبر أن التمثيل "صياغة" بحسب وصف تيمور، وأنه عمل غير جدير بالاحترام<sup>(١١٩)</sup>.

ومن أهم المسائل التي أثارها تيمور في مسرحيته تلك هي ثراء الفئة الطفيلية عبر التسلق الاجتماعي المزيف، والنزعة المادية التي أصابت بعض الشرائح الاجتماعية، وأصبحت تسيطر على تطلعاتها وتحرك دوافعها بغية محاكاة النمط المعيشي للطبقات الثرية بأية وسيلة، فالأبنة "جميلة" يريد أخيها عفيفي تزويجها من أحد أصدقائه الذي يعمل خادماً لأحد الباشوات مقابل تسهيل علاقة زواج عفيفي بإحدى النساء الثريات؛ إلا أن عبد الستار يفسد مخططه ويزوج ابنته من الموظف المجتهد الذي كانت تحبه، وللمفارقة منحه القدر ثروة كبيرة مقدار نصيبه من أطيان عمه الذي توفي، أي أن تيمور لم يستطع التحرر بشكل كامل من قالب التحقق الرأسمالي كمعيار لنموذج الإنسان الناجح<sup>(١٢٠)</sup>.

### ج- مسرحية "العشرة الطيبة".

وهي المسرحية الأهم ضمن أعمال محمد تيمور، نظراً لمحتواها الذي أثار حالة من الجدل المجتمعي، وأغضب بعض الأسر التركية ومُناصريها رغم انتماؤ الكاتب إليهم، موضحاً فيها مساوئ الحكم المملوكي والتركي في مصر ثم زواله

بالثورات الشعبية وكرهية العامة، في إشارة خفية إلى الاحتلال الإنجليزي وعاقبته المماثلة التي سينالها، وجدير بالذكر أن مسرحية العشرة الطيبة تزامن عرضها مع ثورة ١٩١٩م<sup>(١٢١)</sup>.

#### ٤- مؤلفات إبراهيم رمزي

ويُعد إبراهيم رمزي من رواد المسرح الاجتماعي في مصر، وتعددت نوعية كتاباته الموضوعية ما بين الفودفيل والميلودراما والكوميدي "الأخلاقي"، كما اختلف نمطها اللغوي ما بين اللهجة العامية والعربية الفصحى، ومن المسرحيات التي قدمها نذكر مسرحية "دخول الحمام مش زي خروجه"، و"الحاكم بأمر الله"، و"بدوية"

##### أ- مسرحية "الحمام مش زي خروجه"

وهي مسرحية كوميدية كتبها رمزي باللهجة العامية المصرية، وقدمتها فرقة عزيز عيد العام ١٩١٦، وفيها حاول أن يضعها تحت مسمى "الكوميدي الأخلاقي" في مواجهة الكوميدي الفودفيلي الذي كان يقدمه الريحاني والكسار؛ وبالرغم من ذلك لم يستطع رمزي أن يخرج من عباءة الريحاني من الناحية الموضوعية؛ فمحور مسرحيته تلك هو أحد عمد الريف الذي يأتي إلى القاهرة لبيع محصول القطن ثم صرف عوائده في سبيل ملذاته؛ إلا أنه يقع فريسة لخداع أبو حسن وزوجته زينب مُلاك أحد الحمامات الشعبية بمنطقة بولاق، وهنا يرصد رمزي أحد الانعكاسات الاجتماعية جراء متغيرات الحداثة التي طرأت على المعمار السكني الخاص؛ إذ بعد تطورات البنية التحتية الخاصة بتوصيل المياه ومد شبكات الصرف الصحي إلى البيوت، أصبح لدى سكان المدن حمامات خاصة بمقار سكنهم، مما انعكس بالكساد وتوقف العمل بمعظم الحمامات العامة.

وعلى أثره انضم أصحاب تلك الحمامات إلى الشرائح الاجتماعية التي كانت تعاني من البطالة، وفي مشهد آخر ومن خلال ربط عقدة المسرحية الدرامية يبرز وجه آخر من المساوئ الاجتماعية السياسية وقتئذ؛ فأبو حسن صاحب الحمام يلجأ إلى العمل شاهد زور بمحاكم القضاء كي يسد رمق أسرته من الجوع، أما

زوجته زينب فتخطط لإعادة فتح الحمام، وسرقة العمدة الساذج، ثم يشرعن رمزي تلك السرقة على لسان أبطاله بقول:

الله يخلي لنا البسطا أهل الكراما ترزق الغلابة على العبطا في دى الأوقات<sup>(١٢٢)</sup>.

### ب- مسرحيتي "الحاكم بأمر الله" و"البدوية"

على غرار تيمور من قبل في العشرة الطيبة، سار رمزي مسلطاً الضوء على الصراعات المذهبية والمؤامرات الداخلية بين ملوك وأمراء الدولة الفاطمية في مصر وشمال أفريقيا في سبيل تولي الحكم، واستخدام الشرائع الدينية ستاراً لها على حساب مصالح الرعية، وما انتهى إليه الحال من اغتالات للخلفاء واستتباح الظلم والفساد، حيث يقع الحاكم بأمر الله في المسرحية الأولى قتيلاً بتدبير ورضا أخته "ست الملك" وآخرون انتقاماً منه، لينتهي الكاتب مسرحيته ويقول على لسان الحاكم الظالم نفسه وهو يلفظ أنفاسه "ويل للظالمين" ويردها الجميع خلفه لتأكيد المعنى<sup>(١٢٣)</sup>.

وبذات المعنى أسدل الستار على المشهد الأخير في مسرحية البدوية بقتل المستنصر بالله، ويبدو في مسرحية البدوية تأثر إبراهيم رمزي بالمدرسة الشكسبيرية بالرغم من الصيغة العربية التي أطرت المسرحية لغة وموضوعاً، فلم تخلو من الأفكار الفلسفية الجدلية حول جدوى الحياة والغريزة الإنسانية المحبة للبقاء والخلود والمجد، بالإشارة إلى التناقض ما بين المعرفة البشرية والسلوك، فالمستنصر بالله الحاكم الظالم الغارق في ملذاته الحسية هو نفسه من ألقى على لسانه هذه الأفكار الفلسفية.

ويؤكد رمزي على أن المسرح كان من وجهة القائمين عليه مؤلفين وممثلين ومنتجين أداه توجيهية ومنبراً للأخلاق في المقام الأول - لذا فلم تخلو مسرحياته هو الآخر من تسليط الضوء على قيمة الوفاء بالعهد والإيثار، وخصال الجود والكرم بالاستناد إلى التعاليم الدينية.

كما يؤكد على أن قضية تحرر المرأة استحوذت على مساحة كبيرة من أفكار العديد من الأدباء؛ إذ لم يفوته هو الآخر أن يدلى بدلوه في تلك القضية، ومن رأيه



أن المرأة لم تكن في احتياج إلى تحرر لأنها في الأصل سيدة بجمالها ودلالها على الرجل الذي ما هو إلا مطيع وخادم لها بشكل غير مباشر حتى وأن بدا عكس ذلك، ويبدو أن هناك إجماع على التحفظ في تلك المسألة ورفضها بشكل غير مباشر، نظرًا لعددها أحد مظاهر الاستلاب الثقافي الغربي، أو الخوف من هدم الكيان الاجتماعي المدعم من وجهة نظرهم بالنصوص والتعاليم الدينية، والإرث الاجتماعي<sup>(١٢٤)</sup>.

ومن هنا يتضح التناقض الذي وقع فيه هؤلاء الأدباء والمثقفين فيما أبدوه من تحفظ، ومن موقفهم المشجع تجاه عمل المرأة بالتمثيل بل والاحتفاء بها والتعاون معها ولعل أبرز مثال على ذلك منيرة المهديّة، فكيف يُرفض تحرر المرأة الذي يترتب عليه خروجها إلى العمل وفي نفس الوقت يُحبّد عملها بالتمثيل والاحتفاء به؟!١٩

وفي نفس سياق انشغال المسرح بالقضايا الاجتماعية قدم الشيخ سلامة حجازي بين فصول بعض مسرحياته عدد من المنولوجات الحماسية المنطوية على بعض المبادئ الأخلاقية وحب العمل والكفاح من أجل تحرر مصر، وكانت موجهة بشكل مباشر إلى الشباب والنساء، ومنه مونولوج "فتى العصر"، و"شباب الأزبكية" الذي قال فيه<sup>(١٢٥)</sup>.

شبان مصر إلام اللهو والكسل	ومصر في عهدكم تنتابها العلل؟
أنتم دواء لأدواء تبرحها	إذا نهضتم فهل فيكم من أمل؟
ماذا نؤمل في حسن الوجوه وفي	حسن الكلام إذ لم يحسن العمل؟
أما رأيتم خلايا النحل كيف بها	الكل يعمل لا هو ولا ملل!
مصر الخلية والمرعى الخصب بها	والنحل أنتم وإدراك المنى العسل

## التفاعل المجتمعي مع مسرحيات الفودفيل والريفو

### أ- مسرحيات عزيز عيد

في العام ١٩١٦ قدمت فرقة عزيز عيد مسرحية "ياست ما تمشيش كده عريانة، وكما هو واضح من اسمها أنها دعوة للنساء الشرقيات بعدم التشبه بنظرائهن الأوروبيات، وضرورة حفاظ المرأة على وقارها وملبسها الشرقي، وبالرغم من وجاهة الدعوة المسرحية إلا أنها أثارت غضب البعض، بحجة نشر الفساد والرذيلة وتشجيع المرأة على العري وليس الحشمة، وذلك حسب ما جاء في مقال جريدة المحروسة الذي أنهاه كاتبه بتساؤل "وهل بلغ بنا الطيش أن نشترى قلة الحياء بالنقود؟ وهل لا تكفينا عيوبنا الاجتماعية الفعلية حتى نضيف إليها عيوبًا خيالية نبتدعها ابتداءً ونضعها اختلاقًا ونصورها لنجمع الناس من حولها يتفرجون عليها؟" (١٢٦).

وقد لاقت مسرحية "خلّى بالك من إميلي" هي الأخرى من النقد اللاذع، نظرًا لتصويرها المسيء بعموميته إلى النساء في إظهارهن انتهازيات، يسعن دائمًا لاقتناص فرص الزواج بالأثرياء والتمتع بأموالهم دون عناء؛ فالفتاة "إميلي" تغدر بخطيبها الفقير وتهرب بمساعدة أبيها مع الأمير الروسي الثري (١٢٧).

ورأى البعض أن مثل تلك القضايا الاجتماعية مختلفة ودخيلة على المجتمع من الغرب لاسيما تلك المسرحيات التي ترجمها أمين صدقي من الفرنسية، بل وأنها لا تُعرض في فرنسا إلا في مسارح معينة يرتدها السكارى والفاستدين "أخلاقياً"، ولذلك يؤدي عرض تلك المسرحيات بالمجتمع المصري إلى "هوة سحيقة ومنعطف خطر" بحسب وجهة نظرهم (١٢٨).

وواجه أمين صدقي تلك الانتقادات بنفي موضوعيتها وصواب منطقها، موضحاً أن القصد من مسرحياته أخلاقي بالدرجة الأولى من خلال عرض نقائص المجتمع بطريقة غير مباشرة وبسيطة، وإن كانت تلك النقائص غير موجودة إذًا فقد دق ناقوس الخطر لما هو آت لاسيما بعد أن انتشرت العادات الغربية في المجتمع، مؤكداً على أصالة ذلك النوع المسرحي وذيوعه بأوروبا، وأشار أيضاً إلى اضطراريته

فيما يخص ترجمة النكات الفرنسية إلى العامية المصرية بمصطلحاتها المبتدلة أحياناً نظراً لعدم وجود مرادفات في اللغة العربية الفصحى تماثلها<sup>(١٢٩)</sup>.

### ب- نجيب الريحاني ومسرح الفرانكو آراب

ومما ذكره الريحاني في مذكراته على أثر الإقبال الجماهيري الذي لأقائه مسرحياته قال: "و حين رأيت من الجمهور المثقف ومن عامة الشعب هذا الإقبال المنقطع النظير، رأيت أن استغله استغلالاً صالحاً وأن أوجهه التوجيه النافع، فرحت أنقب عن العيوب الشعبية وأبحث عن العلل الاجتماعية التي تنتاب البلاد... كذلك راعيت في كثير من هذه الألحان أن تكون أداة لإيقاظ شعور الجمهور، وتعويده حب الوطن... والمحافظة على كرامته والتغني بمجده الخالد"<sup>(١٣٠)</sup>.

إذاً كان الريحاني هو الآخر فطناً إلى احتياجات وضغوط الظرف التاريخي الذي كانت تمر به مصر إلا أنه لم يركز فقط على القضايا السياسية وإنما سلط الضوء على القضايا الاجتماعية الملحة، مما يعكس رؤية الريحاني الواعية التي لم تفصل بين التحرر السياسي من المستعمر الخارجي وبين التحرر الداخلي من الفساد والفقر والظلم الطبقي، وهو نفس ما تنبه إليه ثوار ١٩١٩ وواجهه بحزم طبقة الأعيان الأرستقراطيين الذين تزعموا الثورة.

هذا الربط الثنائي من أجل وحدة القضية نجده في التغيير الناضج الذي أحدثه الريحاني في مسرحياته التي لم يعد محورها كشكش بك عمدة كفر البلاص ممثل الأعيان والباشوات من أصحاب المال والنفوذ، ولا شخصيات الطبقة الوسطى التي كان كل همها الدفاع عن حقوقها ومكانتها وتحديد معالمها أمام التغيرات الجارفة ونفوذ الطبقة التي تعلوها، وإنما أصبحت شخصياته المسرحية هم العمال المكافحين من الطبقة الدنيا المطحونة، وعلى سبيل المثال في مسرحية "حمار وحلاوة" نجد أن "كشكش بك" أصبح يحلم بامتلاك عرش الحكم في مصر، وعين صديقه الشيخ "ينسون" رئيس وزرائه، وأصبحت الملك ووزيره يعملان من أجل خدمة هذه الطبقة، ويسمحان لها بالدخول مباشرة إلى القصر الملكي، فيدخل عديد من طوائف الحرفيين من سماكون وجزارون وسقاءون وخياطون وخبازون وغيرهم كثيرون كُـلٌّ منهم يعرض شكواه بأسلوب غنائي<sup>(١٣١)</sup>.

ويُسدل الستار في النهاية بأن ذلك كان حلمًا وضربًا من ضروب الخيال، إلا أنه يعود في المسرحية الاستعراضية "ولو" ويستكمل الحوار من خلال أغنية السقاءون التي كتبها بديع خيرى ولحنها سيد درويش وكان من بعض أبياتها التالي:

يعوض الله ' يهون الله، ع السقاين، دول غلبانين، متبهدين، م الكبانية  
خواجاتها جونا، دول بيرازونا، في صنعة أبونا، ما تعبرونا يا خلائق<sup>(١٣٢)</sup>.

كما قدم الريحاني بالتعاون مع بديع خيرى وسيد درويش في أعمالهم بعض الأغاني الوطنية المتميزة بالسلاسة اللغوية واللحنية، والتي زامت ثورة ١٩١٩م، وكانت سريعة الانتشار بين كافة أطياف الشعب بتنوعاته الثقافية والاجتماعية ومنها المقطع اللحنى الذي ألقاه طائفة سياس الخيل في مسرحية "إش" بعد سفر سعد زغلول إلى مؤتمر الصلح بفرساي، وهو يعكس حالة الوحدة الشعبية على اختلاف معتقداتها إذ ينص ختامه على: "لا تقوللي نصراني ولا مسلم، يا شيخ اتعلم، اللي أوطانهم تجمعهم، الأديان ما تفرقهم"<sup>(١٣٣)</sup>.

ومن الأغنيات ذات المضمون الاجتماعي والسياسي التي قُدمت في مسرحياته العشرة الطيبة وشهرزاد "الأمر أمر الأغا باشي، علشان ما نعلى ونعلى، إحنا الغجر وانتوا الحكام، اليوم يومك يا جنود، أنا المصري كريم العنصرين، أحسن جيوش في الأمم جيوشنا، والنشيد الشهير قوم يا مصري"<sup>(١٣٤)</sup>.

وفى مسرحية "رن" يدعو الريحاني مرة أخرى إلي الوحدة الوطنية والحرية وحياء الجد وحب الوطن بزيادة الهمة والتصنيع والوقوف ضد نفوذ وهيمنة الأجانب، كما يؤيد اعتصاب [مظاهرات] العمال وانتفاضهم لحماية حقوقهم من الرأسمالي المحتل، كما جاء في تلك الأغنية:

عايشين في وادي النيل نشرب بالعدادات علي مللي وسنتي  
من صابون ملح ومن سكر لترامويات لخواجة كريانتي<sup>(١٣٥)</sup>.

وينادي بضرورة تحقيق العدالة الاجتماعية برؤية تقدمية لا تخلو من ملامح النظرية الاشتراكية فيغني كشكش بك:

الحق كله على الأغنيا      احم!... يا فرحتنا بكثرتهم  
 ملهين في "روزه" و "سنية"      والسيف نازل على أمتهم  
 امتي بقي نشوف قرش المصري؟      يفضل في بلده ولا يطلعشي  
 انتم بمالككم، وإحنا بروحنا      دي ايد لوحدها ما تصقفشي<sup>(١٣٦)</sup>.

وكان من عواقب هذا الاتجاه الثوري لدي الريحاني أن اتهمه خصومه من المنافسين والأرستقراطيين وعلى نحو مخالف بأنه "دسيسة الإنجليز"، ويحكي الريحاني أنه اضطر بوساطة صديقيه محمد تيمور وبديع خيرى أن يستدعيا مرقص حنا وكيل لجنة حزب الوفد المركزية كرمز وطني لحضور مسرحية العشرة الطيبة والحكم عليها بنفسه، إذا كانت تحمل معنى غير وطني من عدمه، كما أن خصومه "أولاد الذوات" هؤلاء لم يستحووا من الاستعانة بطائفة "البلطجية" لإحداث أعمال الشغب والتخريب أثناء عروضه المسرحية<sup>(١٣٧)</sup>.

### ج- علي الكسار ومسرحيات "الريفو" الاستعراضية

من مسرح الريحاني ننتقل إلى مسرح الكسار المشابه له في العديد من السمات إلا أنه زاد عليه بكثرة الاستعراضات والرقصات، وكما سبقت الإشارة في الفصل الثالث أن نموذج الشخصية المقدمة في المسرحين اختلفا في التوجه الاجتماعي بمعنى أن الريحاني قد قدم شخصية العمدة الساذج الثري المنتمي إلى الريف، أما الكسار اعتمد على شخصية متناقضة تمامًا تمثلت في "عثمان البربري" الخادم الطيب الذكي الكريم البسيط والفقير المنتمي إلى النوبة، في محاولة للانتقاص من البرجوازي على أن ماله يهون أمام قلة عقله، وأن الفقير والمعدم ثرى بذكائه وفكره وطيب أخلاقه، وهو نوع من دفاع الإنسان عن كيانه ضد مستبدته وقاهره بتعرية باطنه الفارغ.

واستطاع مسرح الكسار أن يقدم العديد من الأعمال المسرحية ذات الحس الاجتماعي بطريقة غير مباشرة بالتركيز على الطبقات الاجتماعية الدنيا في إطار كوميدي واستعراضي شديد الفكاهة ومنها مسرحية "ولسه" التي تعكس شكوى المجتمع من زيادة معدلات البطالة وتفاقم آثارها الاقتصادية والاجتماعية، ومنها

الإضرابات العمالية التي استشرت في كافة الهيئات، فيقول الكسار: "الأول خالص جيت اشتغل كمساري في الترامواي، ثاني يوم اعتصبوا الكمسارية، جيت اشتغل في مصلحة الكنس والرش، اعتصبوا الكناسين جيت اشتغل في بتوع النور برضه اعتصبوا بتوع وابور النور، قلت أنا راخري اواد اعتصب" (١٣٨).

وفي مشهد آخر من المسرحية وضح مدى تمسك الإنسان المكافح بكرامته أمام السادة الأثرياء حتى يتمكن بالكد تارة والحظ تارة أخرى من منافستهم، إذ يصبح عثمان الخادم أحد أعيان "كوم امبو"، وكوم امبو تلك كانت بمثابة مستعمرة مستقلة داخل مصر نظراً لنفوذ مالكيها الرأسماليين من الأجانب والمصريين (١٣٩)، ومن المسرحيات ذات الطابع السياسي التي قدمها الكسار، مسرحية "الهلال" وفيها قدم سيد درويش "لحن الجنود" الذي يقول في مطلعته على لسان الجنود (١٤٠):

إحنا الجنود زي الأسود  
نموت ولا نبعشي الوطن  
بالروح نجود بالسيف  
نسود على العد طول الزمن  
الحرب ديننا وطبعنا  
والسيف أبونا وأمنا  
صوت السلاح يوم  
الكفاح في عرفنا  
في سمعنا  
لازم نعيش طول عمرنا  
في أرضنا أحرار  
ورافعين العَلَم

ومن تلك الكلمات وغيرها يتضح الاتجاه الشعبي الثوري ضد المحتل مقارنة باتجاه الطبقة الأرستقراطية الإصلاحية البطيء الذي كان من شأنه عدم الصدام مع مصالحها.

كما قدم مسرح الكسار العديد من الشخصيات الاجتماعية بتنوع درجتها المهنية والطبقية ومنها الشيخ "كفته"<sup>(١٤١)</sup> وهو الشيخ الذي لا يفقه شيئاً بل ويتحایل بالنصب والخداع لبلوغ أمره فننتعه على الفور أنه شيخ "كفته" في إشارة واضحة إلى فئة المتاجرين بالدين والمدروشين الذين يجذبون بأفكارهم عقول العامة وما أكثر ما أُبتلينا بهم.

### المسرحيات ذات الطابع السياسي

وكانت غير تلك المسرحيات الاجتماعية والسياسية الضمنية، مسرحيات أخرى ذات مغزى سياسي مباشر واتضح ذلك من أسماء عناوينها؛ ومنها مسرحية "عراي" التي قدمتها فرقة أحمد أبو خليل القباني العام ١٩٠٠<sup>(١٤٢)</sup>، و مسرحية "دنشواي" لمؤلفها "حسن مرعي"<sup>(١٤٣)</sup>، ومسرحية "كيف يُنال الدستور" أو "أبطال الحرية"<sup>(١٤٤)</sup>.

وقد ساهم في تأليف بعض تلك المسرحيات بعض من الشخصيات ذات التوجه والنشاط السياسي البارز مثل مسرحية "فتح الأندلس" لمؤلفها مصطفى كامل<sup>(١٤٥)</sup>، غير أن تلك المسرحيات وغيرها العديد لاقت أشد ضروب التضييق والرقابة الشديدة من قبل الحكومة وسلطات الاحتلال ولذلك صدر القرار الخاص بضرورة عرض المسرحيات على لجنة الرقابة، وإلزام نظارة الداخلية بالإشراف عليها<sup>(١٤٦)</sup>، بالإضافة إلى البنود الأمنية الكثيرة في لائحة التياترات الصادرة عام ١٩١١م التي أجازت تدخل البوليس في المسارح ووقف عروضها إذا كانت تمثل خطورة سياسية، بل وكانت نظارة الداخلية تبعث برجال الأمن السريين مرتدين الزي المدني كي يتعذر التعرف عليهم<sup>(١٤٧)</sup>.

وعلى هذا النحو كان مصير معظم تلك المسرحيات مصادراتها أو وقفها بعد عدة عروض وسحب رخصة تمثيلها، ومن المواجهات التي حدثت بين بعض المؤلفين وسلطة الرقابة، مواجهة المؤلف "فرح أنطون" عند عرض مسرحية "السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم" وقد عبّر عن ذلك بقوله "إن النفي أصبح أكثر احتمالاً من هذه المضايقة"، ثم مواجهة مماثلة مع المؤلف إبراهيم رمزي عند تمثيل مسرحية "أبطال المنصورة"<sup>(١٤٨)</sup>.

وفي السياق ذاته مُنعت رواية "السلطان قلاوون" لمؤلفها عبدالحليم دولار من العرض المسرحي العام ١٩١٥، حيث تدخلت قوات الأمن أثناء تأدية فرقة أولاد عكاشة للمسرحية، وصادرت نسخها بحجة أنها لم تكن دون ترخيص، وهو ما نفاه دولار ملمحاً إلى أنها صودرت لأسباب سياسية، إذ أن موضوعها ذو إسقاط سياسي، وتدور أحداثها حول تاريخ حكم السلطان قلاوون، الذي حكم مصر وبلغ من استبداده أن أمر بتحكيم السيف في رقاب المصريين لمدة ثلاثة أيام حتى "جرت الدماء أنهاراً في القاهرة"، وبدافع الخوف من بطش السلطة، صرح دولار بقوله للصحف: "قد قصدت بوضعها [يقصد رواية قلاوون] أن أعلن للمصريين بعض الشيء من استبداد المماليك ومعاييب الحكم في عصره حتى إذا شاهدناهم عياناً اطمأنت نفوسنا للعصر الذي نعيشه فيه ونتمتع بإنصاف القضاء والحرية واستتاب الأمن"<sup>(١٤٩)</sup>.

من جهة أخرى كانت تُستخدم المسارح للخطب السياسية والوطنية منذ أيام الثورة العربية<sup>(١٥٠)</sup>، إلى أن عادت بوضوح مع قيادات الحزب الوطني مصطفى كامل ومحمد فريد وغيرهما وكان عاقبتهم الاعتقال وإطفاء الأنوار وبالتالي وقف التمثيل<sup>(١٥١)</sup>.



## هوامش الفصل الخامس

- (١) جريدة الزمان: السنة الرابعة، عدد ٧٩٩، في ٢٦ ديسمبر ١٨٨٥م، ص ٣، وعدد ٨٦٢، في ١٠ مارس ١٨٨٦م، ص ٢، وجريدة المحروسة: السنة ٤١، عدد ٢٤١٠، في ١٢ يناير ١٩١٧م، ص ١.
- (٢) محمد المويلحي: حديث عيسى بن هشام، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٣، ص ٢٥٤.
- (٣) مجلة الأستاذ: السنة الأولى، ج ١٣، في ١٥ نوفمبر ١٨٩٢م، ص ٢٩٣-٢٩٤، وجريدة المحروسة: السنة ٢٦، عدد ٢٤٠٧، في ٢٨ أغسطس ١٩٠١م، ص ٢.
- (٤) جريدة الزمان: السنة الرابعة، عدد ٧٩٥، في ٢٢ ديسمبر ١٨٨٥م، ص ٣، وجريدة الجاسوس: السنة الثالثة، عدد ٥٣، في ٢٣ نوفمبر ١٩٠٦م، ص ٣، وعدد ٥٤، في ٣٠ نوفمبر ١٩٠٦م، ص ١، وعدد ٥٥، في ٧ ديسمبر ١٩٠٦م، ص ٢، وعدد ٥٦، في ٢١ ديسمبر ١٩٠٦م، ص ٢، وعدد ٥٧، في ٢٨ ديسمبر ١٩٠٦م، ص ٢، وعدد ٥٨، في ٤ يناير ١٩٠٧م، ص ٢، وعدد ٦٠، في ١٨ يناير ١٩٠٧م، ص ٢.
- (٥) جريدة اللواء: السنة الرابعة، عدد ٩٧٥، في ١٥ ديسمبر ١٩٠٢م، ص ١، و جريدة المحروسة: السنة ٤٠، عدد ٢٠٧٦، في ٢٣ نوفمبر ١٩١٥م، ص ٣.
- (٦) جريدة المحروسة: السنة ٤٣، عدد ٢٥٢٨، في ٥ يونيو ١٩١٧م، ص ٣.
- (٧) جريدة لسان العرب: السنة الثانية، عدد ٣٣٦، في ١٣ سبتمبر ١٨٩٥م، ص ٣٧٥، وجريدة الجوائب المصرية: السنة الثالثة، عدد ٦٣٢، في ٣ مارس ١٩٠٥م، ص ١. وجريدة وادي النيل: السنة الأولى، عدد ١١١، في ٧ سبتمبر ١٩٠٨م، ص ٢، وجريدة المحروسة: السنة ٤٢، عدد ٢٤٧٨، في ١ أبريل ١٩١٧م، ص ١.
- (٨) محمد المويلحي: مصدر سابق، ص ٢٥٦.
- (٩) مجلة الأدب والتمثيل: ج ١، أبريل ١٩١٦م، ص ١٠، وجريدة المحروسة: السنة ٤١، عدد ٢٣٧٢، في ٢٤ نوفمبر ١٩١٦م، ص ١، وعدد ٢٤١٠، في ١٢ يناير ١٩١٧م، ص ١، وجريدة الأكسبريس: السنة ١٧، عدد ١٩، في ١٠ أغسطس ١٩١٩م، ص ٢.
- (١٠) مجلة وادي النيل: السنة الرابعة، عدد ٥٤، في ٣ شعبان ١٢٨٧هـ / ٢٨ أكتوبر ١٨٧٠م، ص ٣، وجريدة المحروسة: السنة الأولى، عدد ١٨٢، في ٦ نوفمبر ١٨٨٠م، ص ٤٢٦.
- (١١) جريدة المحروسة: السنة ٣٦، عدد ٧٦٤، في ٢٧ يوليو ١٩١١م، ص ٣.
- (١٢) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٣٦٧٦٩-٤٠٠٣، تقرير عن عدم رضا الجمهور عن الموسم المسرحي ١٩٠٧م المقدم بدار الأوبرا الخديوية، القاهرة بتاريخ ٣ مارس ١٩٠٧م.

- (١٣) نجيب الريحاني: مصدر سابق، ص ١١٥-١١٦.
- (١٤) جريدة الغزالة: السنة الثانية، عدد ٣، في ١٧ نوفمبر ١٨٩٧م، ص ٢١، وجريدة المشير: عدد ٤، في ٢٠ نوفمبر ١٨٩٧م، ص ٢٩، وجريدة الرقيب: السنة الأولى، عدد ٣٩، في ٨ أكتوبر ١٨٩٨م، ص ٣١١.
- (١٥) جريدة المحروسة: السنة ٤٢، عدد ٢٦٩٦، في ٤ يناير ١٩١٨م، ص ٣، وجريدة الرقيب: السنة الأولى، عدد ٣٣، في ٢٧ أغسطس ١٨٩٨م، ص ٢٦٠-٢٦١.
- (١٦) جريدة الأهالي: في ٥ فبراير ١٩١٥، ص ١.
- (١٧) لويس أسمر: التمثيل العربي، مقال منشور بجريدة الأهرام: السنة ٣٣، عدد ٩٣١٣، في ٤ نوفمبر ١٩٠٨م، ص ٢، و جريدة الشرق: السنة الثالثة، عدد ٦٨٦، في ٢٠ ديسمبر ١٩٠٥م، ص ٣.
- (١٨) جريدة الأهرام: السنة الأولى، عدد ٢٣، في ٦ يناير ١٨٧٧م، ص ٣، و جريدة الصادق: السنة الثانية، عدد ٢٩٧، في ١٤ يناير ١٨٨٨م، ص ٢، ومجلة الراوي: السنة الأولى، ج ٥، في ١ يوليو ١٨٨٨م، ص ١٠٤-١٠٥، ومجلة الأستاذ: السنة الأولى، ج ١٣، في ١٥ نوفمبر ١٨٩٢م، ص ٢٩٣، ومجلة الهلال: السنة الخامسة، ج ١١، في ١٥ فبراير ١٨٩٧م، جريدة الأخبار: السنة الثالثة، عدد ٥٩٦، في ٣٠ أغسطس ١٨٩٨م، ص ٢، ومجلة الآمال: السنة الأولى، عدد ٦، في ٢٤ فبراير ١٨٩٩م، ص ٤، وجريدة اللواء: السنة الثالثة، عدد ٨٤٩، في ٢١ يولييه ١٩٠٢م، ص ١، وجريدة الراوي: السنة الأولى: عدد ٥٤، في ١٣ أبريل ١٩٠٣م، ص ٢، وجريدة الجوائب المصرية: السنة الثالثة، عدد ٦٣٢، في ٣ مارس ١٩٠٥م، ص ١، وعدد ٨٦٥، في ٩ ديسمبر ١٩٠٥م، ص ٢، وجريدة الشرق: السنة الرابعة، عدد ١٠٩٣، في ١٢ أبريل ١٩٠٧م، ص ١، وجريدة وادي النيل: السنة الثانية، عدد ٥٤٥، في ٤ فبراير ١٩١٠م، ص ١، وعدد ٦٠٥، في ١٥ أبريل ١٩١٠م، ص ١، وجريدة المحروسة: السنة ٣٩، عدد ١٧٥٥، في ٣ نوفمبر ١٩١٤م، ص ١، وعدد ١٧٥٧، في ٥ نوفمبر ١٩١٤م، ص ١، وعدد ١٧٥٨، في ٦ نوفمبر ١٩١٤م، ص ١، وعدد ٢٠٦٨، في ١٤ نوفمبر ١٩١٥م، ص ١.
- (١٩) جريدة الزمان: السنة الرابعة، العدد ٧٩٥، في ٢٢ ديسمبر ١٨٨٥م، ص ٣، و العدد رقم ٧٩٩ في ٢٦ ديسمبر ١٨٨٥م، ص ٣.
- (٢٠) نفس المصدر.
- (٢١) جريدة الزمان: السنة الخامسة، العدد ٨٦٢، في ١٠ مارس ١٨٨٦م، ص ٢.
- (٢٢) جريدة لسان العرب: السنة الثانية، العدد ٣٣٦، في ١٣ سبتمبر ١٨٩٥م، ص ٣٧٥.
- (٢٣) جريدة الرأي العام: السنة التاسعة، العدد ٣٦، في ١٧ يناير ١٩٠٣م، ص ٢٨٧.
- (٢٤) جريدة الجوائب المصرية: السنة الثالثة، العدد ٦٣٢، في ٣ مارس ١٩٠٥م، ص ١.

- (٢٥) جريدة المحروسة: السنة التاسعة والثلاثون، العدد ١٥٧٠، في ٢٢ مارس ١٩١٤ م، ص ١.  
(٢٦) نفس المصدر.
- (٢٧) جريدة المحروسة: السنة التاسعة والثلاثون، العدد ١٧٥٥، في ٣ نوفمبر ١٩١٤ م، ص ١.  
(٢٨) جريدة المحروسة: السنة التاسعة والثلاثون، العدد ١٧٥٧، في ٥ نوفمبر ١٩١٤ م، ص ١.  
(٢٩) نفس المصدر.
- (٣٠) نفس المصدر.
- (٣١) جريدة المحروسة: السنة التاسعة والثلاثون، العدد ١٧٥٨، في ٦ نوفمبر ١٩١٤ م، ص ١.  
(٣٢) جريدة لسان العرب: السنة الأولى، عدد ٢١٦، في ١٩ أبريل ١٨٩٥ م، ص ١٣١.  
(٣٣) محمود تيمور: المصدر السابق، ص ٣٣-٣٤.  
(٣٤) كمال الدين حسين: المرجع السابق، ص ٦٨.
- (35) Jeannette Tagher: op. Cit, p. 196.
- (٣٦) دار الوثائق القومية: أسرة محمد علي: كود ارشيفي ٠٠٣٠٢٢ - ٥٠١٣، تقرير مرسل من العميل "Z" إلى مفتش البوليس "Nardi"، القاهرة في ٢٧ يناير ١٨٧١ م.  
(٣٧) محمد المويلحي: مصدر سابق، ص ٢٥٦.  
(٣٨) عبدالرحمن ياغي: في الجهود المسرحية العربية من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم، ط ١، دار الفارابي، بيروت ١٩٩٩، ص ٦١.  
(٣٩) وطفاء حمادي: سقوط المحرمات: ملامح نسوية عربية في النقد المسرحي، دار الساقى، بيروت، ٢٠٠٨، ص ١٥.  
(٤٠) محمود تيمور: المصدر السابق، ص ١٨-١٩، ٢١-٢٢.  
(٤١) جريدة الرقيب: السنة الأولى، عدد ١١، في ٢٦ مارس ١٨٩٨ م، ص ٨٧.  
(٤٢) جريدة الفلاح: السنة ١٢، عدد ٨١١، في ١ أبريل ١٨٩٨ م، ص ٣.  
(٤٣) جريدة وادي النيل: السنة الأولى، عدد ١٣٤، في ٤ أكتوبر ١٩٠٨ م، ص ٢، وعدد ١٣٦، في ٦ أكتوبر ١٩٠٨ م، ص ٢، وعدد ٢٥٢، في ٢٣ فبراير ١٩٠٩ م، ص ٢.  
(٤٤) يعقوب. م. لندوا: مرجع سابق، ص  
(٤٥) زكي طليمات: هل بدأ المسرح العربي بداية خاطئة؟، مقال منشور بمجلة المجلة، عدد ١٢١، في يناير ١٩٦٧ م، ص ٣٤.  
(٤٦) مجلة الهلال: السنة الأولى، ج ٧، في ١ مارس ١٨٩٣ م، ص ١١١.  
(٤٧) مجلة المقتطف: السنة ٢٣، مجلد عام ١٨٩٩ م، ص ٧٠٣.  
(٤٨) مجلة الزهور: السنة الأولى، ج ٨، في ١ أكتوبر ١٩١٠ م، ص ٣٣٠-٣٣٥.  
(٤٩) جريدة لسان العرب: السنة الأولى، عدد ١٨٣، في ٥ مارس ١٨٩٥ م، ص ٦٥.  
(٥٠) جريدة المشير: السنة الثالثة، عدد ١١٥، في ٣٠ ديسمبر ١٨٩٦ م، ص ٩٧٨-٩٧٩.

- (٥١) جريدة الشرق: السنة الأولى، عدد ٦٣، في ٢٧ نوفمبر ١٩٠٣ م، ص ١.
- (٥٢) جريدة الجوائب المصرية: السنة الثالثة، العدد ٦٣٢، في ٣ مارس ١٩٠٥ م، ص ١.
- (٥٣) جريدة الوطن: في ١١ مايو ١٩١٢، ص ٣.
- (٥٤) جريدة الوطن: في ٥ يوليو ١٩١٣، ص ٦.
- (٥٥) مصطفى إسماعيل القشاش: حول مسألة النساء في دور التمثيل، مقال منشور بجريدة الأفكار، في ٢٢ يونيو ١٩١٦ م، ص ٣، نقلاً عن المسرح المصري: ج ٧، المرجع السابق، ص ٣٤٢-٣٤٣.
- (٥٦) رتيبة الحفنى: المرجع السابق، ص ٩٥.
- (٥٧) نفس المرجع، ص ٧٦.
- (٥٨) جريدة القاهرة: السنة الرابعة، عدد ١٠٢٣، في ١٩ مايو ١٨٨٩ م، ص ٢، وعدد ١٠٢٦، في ٢٢ مايو ١٨٨٩ م، ص ٣.
- (٥٩) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠١٦٣١٦-٤٠٠٣، أوراق حافظ أفندي فهمي يريد إحياء ليل تمثيلية بتياترو دار الأوبرا الخديوية عام ١٨٩٥ م، (ملف كامل).
- (٦٠) جريدة لسان العرب: السنة الأولى، عدد ٨٧، في ٩ نوفمبر ١٨٩٤ م، ص ٢، وعدد ١١٢، في ٨ ديسمبر ١٨٩٤ م، ص ٢، وعدد ١٤٠، في ١٢ يناير ١٨٩٥ م، ص ١٩، وعدد ١٤٣، في ١٦ يناير ١٨٩٥ م، ص ٢٥، وعدد ٢٣٦، في ١٥ مايو ١٨٩٥ م، ص ١٧١، وعدد ٣٧٨، في ١ نوفمبر ١٨٩٥ م، ص ٤٥٩، وعدد ٤٤٥، في ٢٤ يناير ١٨٩٦ م، ص ٢، وعدد ٤٧٢، في ٢٦ فبراير ١٨٩٦ م، ص ٢، ومجلة الهلال: السنة الرابعة، ج ٣، في ١ أكتوبر ١٨٩٥ م، ص ١١٤، وج ٧، في ١ ديسمبر ١٨٩٥ م، ص ٢٧٤، وج ٩، في ١ يناير ١٨٩٦ م، ص ٣٥٤.
- (٦١) مجلة الهلال: السنة الخامسة، ج ١٦، في ١٥ أبريل ١٨٩٧ م، ص ٦٣٤.
- (٦٢) جريدة لسان العرب: السنة الأولى، عدد ١٦٧، في ١٣ فبراير ١٨٩٥ م، ص ٧٤.
- (٦٣) جريدة الأخبار: السنة الأولى، عدد ٥١، في ٣ أكتوبر ١٨٩٦ م، ص ٢.
- (٦٤) جريدة لسان العرب: السنة الأولى، عدد ١١١، في ٧ ديسمبر ١٨٩٤ م، ص ٢، و مجلة الهلال السنة الخامسة، ج ٥، في ١ نوفمبر ١٨٩٦ م، ص ١٩٣، وج ٩، في ١ يناير ١٨٩٧ م، ص ٣٥٤.
- (٦٥) نفس المصدر.
- (٦٦) جريدة الراوي: السنة الأولى، عدد ٥٤، في ١٣ أبريل ١٩٠٣ م، ص ٢.
- (٦٧) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٢٣٨٠١-٤٠٠٣، طلب من جمعية الأغاني والطرب لتقديم عرض موسيقي بتياترو دار الأوبرا الخديوية أكتوبر ١٩٠٥ م.

- (٦٨) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٣٧٩١٤-٤٠٠٣، طلب مقدم من محمود كامل كاشف رئيس جمعية التمثيل العصري لتقديم رواية تمثيلية بتياترو دار الأوبرا الخديوية بتاريخ ٢٨ ديسمبر ١٩٠٨ م.
- (٦٩) جريدة الأهرام: السنة ٣٣، عدد ٩٣٤١، في ٧ ديسمبر ١٩٠٨ م، ص ٣.
- (٧٠) جريدة الأهرام: السنة ٣٤، عدد ٩٥٤٢، في ٥ أغسطس ١٩٠٩ م، ص ٣.
- (٧١) دار الوثائق القومية: وثائق عابدين، كود أرشيفي ٠٠٤٠٨٧-٠٠٦٩، بخصوص اجتماع جمعية إحياء فن التمثيل، بتاريخ ١٢ مارس ١٩١٨ م.
- (٧٢) أحمد شفيق باشا: المصدر السابق، ص ٥٧-٥٨.
- (٧٣) مجلة وادي النيل: السنة الرابعة، عدد ٦٤، في ١٢ رمضان ١٢٨٧هـ — / ٥ ديسمبر ١٨٧٠ م، ص ٤.
- (٧٤) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٣٧٨٠٤-٤٠٠٣، طلبات مقدمة من المدارس التليانية [الإيطالية] لإحياء ليال تمثيلية بتياترو دار الأوبرا الخديوية من عام ١٨٩٨ م إلى عام ١٩٠١ م (ملف كامل)، وكود أرشيفي ٠٣٦٧٠١-٤٠٠٣، بخصوص طلبات مقدمة من مدرسة الفرير الخيرية لتمثيل ليال بتياترو دار الأوبرا الخديوية بواسطة جوق إسكندر فرح، القاهرة بتاريخ ٢٨ فبراير ١٩٠٠ م، والموافقة على الطلب بتاريخ ٦ مارس ١٩٠٠ م، وكود أرشيفي ٠٣٦٧٠٥-٤٠٠٣، طلبات مقدمة من جمعية الطلبة المتخرجين من مدرسة الفرير يلتمسون إحياء ليال تمثيلية بتياترو دار الأوبرا الخديوية من عام ١٨٩٣ م إلى عام ١٩٠١ م (ملف كامل)، وجريدة القاهرة: السنة الثالثة، عدد ٧٠٨، في ٢٣ أبريل ١٨٨٨ م، ص ٢.
- (٧٥) جريدة ثمرات الفنون: السنة ١٥، عدد ٧٢١، في ١٨ فبراير ١٨٨٩ م، ص ١، ومجلة الهلال: السنة الرابعة، ج ١١، في ١ فبراير ١٨٩٦ م، ص ٤٣٤، وجريدة لسان العرب: السنة الثانية، عدد ٤٨٠، في ٦ مارس ١٨٩٦ م، ص ٢.
- (٧٦) مجلة الهلال: السنة ٥، ج ١١، في ١ فبراير ١٨٩٧ م، ص ٤٠٤.
- (٧٧) جريدة المحروسة: السنة الأولى، عدد ٥٧، في ٣ أبريل ١٨٨٠ م، ص ١٠٢، وعدد ٥٨، في ٤ أبريل ١٨٨٠ م، ص ١٠٣، وعدد ٦٠، في ١٧ أبريل ١٨٨٠ م، ص ١٠٧، وعدد ٧١، في ٢٣ أبريل ١٨٨٠ م، ص ١٤٥.
- (٧٨) جريدة المحروسة: السنة الأولى، عدد ١٣٣، في ١٣ يوليو ١٨٨٠ م، ص ٢٩٩.
- (٧٩) جريدة المحروسة: السنة الأولى، عدد ١٦٨، في ٢٨ سبتمبر ١٨٨٠ م، ص ٣٩٥.
- (٨٠) مجلة التبكيك والتنكيك: السنة الأولى، عدد ٦، في ١٧ يوليو ١٨٨١ م، ص ١٢٦، وعدد ٧، في ٢٤ يوليو ١٨٨١ م، ص ١٤٦-١٤٧.
- (٨١) جريدة المحروسة: السنة الأولى، عدد ٢٠٢، في ١٠ ديسمبر ١٨٨٠ م، ص ٤٦٧.

- (٨٢) جريدة المحروسة: السنة الثانية، عدد ٢٦٩، في ٢٦ مارس ١٨٨١م، ص ٦١٢.
- (٨٣) مجلة الهلال: السنة الخامسة، ج ١١، في ١ فبراير ١٨٩٧م، ص ٤٠٤.
- (٨٤) مجلة التنكيت و التبكيت: السنة الأولى، عدد ١، في ٦ يونيو ١٨٨١م، ص ٧-٨.
- (٨٥) جريدة مصر: السنة الثالثة، عدد ٥٣، في ٤ يوليو ١٨٧٩م، ص ٢، وجريدة المحروسة السنة الأولى، عدد ١٣٥، في ٣١ يوليو ١٨٨٠م، ص ٣٢٧، وعدد ١٣٩، في ١٧ أغسطس ١٨٨٠م، ص ٣٣٦-٣٣٧.
- (٨٦) جريدة المحروسة: السنة الأولى، عدد ٩٢، في ٣١ مايو ١٨٨٠م، ص ٢٣٥، وعدد ١٣٩، في ١٧ أغسطس ١٨٨٠م، ص ٣٣٦.
- (٨٧) جريدة الراوي: السنة الأولى، عدد ١٨٢، في ١٢ سبتمبر ١٩٠٣م، ص ٢.
- (٨٨) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ١٧٨١٩-٤٠٠٣، طلبات مقدمة من محمود رفقي رئيس جمعية المعارف الأدبية من عام ١٨٨٩م إلى عام ١٨٩٤م (ملف كامل).
- (٨٩) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٣٧٨٠٣-٤٠٠٣، العنوان الخاص بالأرشيف: أوراق طلب مقدم من رئيس لجنة التيارات يلتمس تقديم ست روايات لمدمام "ديوان" ولكن الملف يحتوي على طلبات مقدمة من إسماعيل عاصم الدسوقي باسم الجمعيات العلمية العربية لتقديم ليال تمثيلية بدار الأوبرا الخديوية من عام ١٨٩٣م إلى عام ١٨٩٥م.
- (٩٠) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ١٦٣١٣-٤٠٠٣، طلبات مقدمة من جمعية بستان الآداب العلمية للتمثيل بدار الأوبرا الخديوية ورفض الطلب عام ١٨٩٤م (ملف كامل).
- (٩١) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٣٧٢٢٣-٤٠٠٣، بخصوص أوراق مقدمة من مدرسة الآداب العلمية تريد إحياء ليلة تمثيلية بتياترو دار الأوبرا الخديوية، بتاريخ ٢٠ ديسمبر ١٨٩٣م، والموافقة على الطلب بتاريخ ١٤ يناير ١٨٩٤م.
- (٩٢) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٣٧٢٣٢-٤٠٠٣، نظارة المعارف العمومية تلتمس إحياء ليال تمثيلية لتلاميذ مدارس الحكومة المصرية بتاريخ ١٩ نوفمبر ١٨٩٥م.
- (٩٣) جريدة القاهرة: السنة الثانية، عدد ٣٦٤، في ٢٣ فبراير ١٨٨٧م، ص ٢.
- (٩٤) جريدة لسان العرب: السنة الثانية، عدد ٤٤٣، في ٢٣ يناير ١٨٩٦م، ص ٤.
- (٩٥) جريدة المحروسة: السنة ٤١، عدد ٢٣٩٥، في ٢٣ ديسمبر ١٩١٦م، ص ٣.
- (٩٦) جريدة البصير: السنة الأولى، عدد ١٩٨، في ٢٧ أبريل ١٨٩٨م، ص ١.
- (٩٧) جريدة الأهرام: السنة ٣٣، عدد ٩٣١٠، في ٣١ أكتوبر ١٩٠٨م، ص ٢.

- (٩٨) جريدة المحروسة: السنة ٣٩، عدد ١٦٦٤، في ١٤ يوليو ١٩١٤م، ص ٤.
- (٩٩) نفس المصدر.
- (١٠٠) جريدة الرأي العام: السنة السابعة، عدد ٨، في ١١ مارس ١٨٩٩م، ص ٦٤، وعدد ٩، في ٢٥ مارس ١٨٩٩م، ص ٧٢، وجريدة الراوي: السنة الأولى، عدد ١٠، في ١٨ فبراير ١٩٠٣م، ص ١.
- (١٠١) علي الراعي: المرجع السابق، ص ٣٩٣-٤٠٣.
- (١٠٢) محمد يوسف نجم: المسرح العربي دراسات ونصوص (محمد عثمان جلال)، المرجع السابق، نص مسرحية الشيخ متلوف، ص ٩-٩٢.
- (١٠٣) نفس المرجع: ص ١٠.
- (١٠٤) نفس المرجع: نص مسرحية "النساء العالمات"، ص ٩٣-١٧٢.
- (١٠٥) جريدة لسان العرب: السنة الأولى، عدد ١٨٦، في ٨ مارس ١٨٩٥م، ص ٧١، و محمد تيمور: المصدر السابق، ص ١٣٤.
- (١٠٦) فرح أنطون: مسرحية مصر الجديدة ومصر القديمة، مكتبة التأليف القاهرة، د. ت، ص ٣٧.
- (١٠٧) نفس المصدر: ص ١١١.
- (١٠٨) نفس المصدر: ص ٨٠.
- (١٠٩) نفس المصدر: ص ٧٠.
- (١١٠) نفس المصدر: ص ٧٤-٨٣.
- (١١١) نفس المصدر: ص ٧٤-٨٣.
- (١١٢) نفس المصدر: ص ٥٠-٥٦.
- (١١٣) نفس المصدر: ص ١١٤-١٢٠.
- (١١٤) علي الراعي: مسرح الشعب، المرجع السابق، ص ٤١٦-٤١٧، ونجوى عانوس: شخصية العمدة في المسرح المصري من الحرب العالمية الأولى ١٩١٤ إلى ثورة ١٩٥٢ م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٩م، ص ٢٣-٢٥.
- (١١٥) علي الراعي: مسرح الشعب، المرجع السابق، ص ٤١٦.
- (١١٦) محمد تيمور: مؤلفات محمد تيمور، المسرح المصري، ج ٣، المطبعة السلفية بمصر القاهرة ١٩٢٣م، مسرحية "عصفور في القفص"، ص ٣٨.
- (١١٧) نفس المصدر: ص ٧٥-٩٩.
- (١١٨) نفس المصدر: مسرحية "عبد الستار أفندي"، ص ١٠٥-١١٧.
- (١١٩) نفس المصدر: مسرحية "عبد الستار أفندي"، ص ١٠٥-١١٧.
- (١٢٠) نفس المصدر: ص ٢١٧-٢٥٤.

- (١٢١) محمد تيمور: مؤلفات محمد تيمور ( المسرح المصري)، ج٣، المصدر السابق، مسرحية "العشرة الطيبة"، ص٢٥١-٣٥٢.
- (١٢٢) إبراهيم رمزي: مسرحية دخول الحمام مش زى خروجه، ط٢، مطبعة شبرا القاهرة ١٩٣٩م، ص٣-٥٦.
- (١٢٣) إبراهيم رمزي: مسرح إبراهيم رمزي، سلسلة روايات الهلال، عدد ٣٩٨، دار الهلال، القاهرة في فبراير ١٩٨٢م، مسرحية الحاكم بأمر الله، ص٣٨-١٠٤.
- (١٢٤) إبراهيم رمزي: مسرحية البدوية، مؤسسة هندأوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٢ م.
- (١٢٥) إيزيس فتح الله ومحمود كامل: مرجع سابق، ص٧٧.
- (١٢٦) جريدة المحروسة: السنة ٤١، عدد ٢١٣٦، في ٥ فبراير ١٩١٦م، ص٣.
- (١٢٧) فاطمة اليوسف: المصدر السابق، ص٤٨.
- (١٢٨) سهيل: حركة التمثيل العربي منعطف خطير، مقال منشور بجريدة الأهرام: السنة ٤٠، عدد ١١٣٨٩، في ٨ يونيو ١٩١٥م، ص٤.
- (١٢٩) أمين صدقي: التمثيل العربي "الدفاع عن الفودفيل"، مقال منشور بجريدة الأهرام: السنة ٤٠، عدد ١١٣٩١، في ١٠ يونيو ١٩١٥م، ص٤.
- (١٣٠) نجيب الريحاني، مصدر سابق، ص١٢٠.
- (١٣١) علي الراعي: مسرح الشعب، المرجع السابق، ص٣٠٢.
- (١٣٢) نجيب الريحاني: المصدر السابق، ص٧٩.
- (١٣٣) نجيب الريحاني: المصدر السابق، ص٨٦.
- (١٣٤) محمود أحمد الحفني: سيد درويش حياته وآثار عبقريته، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة، د.ت، ص١٥٥-١٨٠.
- (١٣٥) علي الراعي: مسرح الشعب، المرجع السابق، ص٣٠٤.
- (١٣٦) نفس المرجع.
- (١٣٧) نجيب الريحاني: المصدر السابق، ص١٢٠-١٢١.
- (١٣٨) نفس المرجع: ص٢٧٣.
- (١٣٩) نفس المرجع: ص٢٧٨.
- (١٤٠) محمود أحمد الحفني: سيد درويش، مصدر سابق، ص١٧٧.
- (١٤١) نفس المرجع: ص٢٨٧.
- (١٤٢) جريدة الأهرام: السنة ٢٥، عدد ٦٧٠٦، في ١١ أبريل ١٩٠٠م، ص٢.
- (١٤٣) سمير عوض: المرجع السابق، ص١٣، ورمسيس عوض: اتجاهات سياسية في المسرح قبل ثورة ١٩١٩م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٩م، ص٢١-٢٣.



- (١٤٤) جريدة الأهرام: السنة ٣٣، عدد ٩٢٥١، في ٢١ أغسطس ١٩٠٨ م، ص ٣، وعدد ٩٢٥٢، في ٢٢ أغسطس ١٩٠٨ م، ص ٢، وعدد ٩٢٩٦، في ١٣ أكتوبر ١٩٠٨ م، ص ٣.
- (١٤٥) إبراهيم حمادة: هوامش في الدراما والنقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٨ م، ص ٢٢.
- (١٤٦) دار الوثائق القومية: ديوان الأشغال العمومية، كود أرشيفي ٠٢٢٥٤٢-٤٠٠٣، بخصوص عرض الروايات المرغوب تمثيلها على محافظة مصر قبل تمثيلها في تياترو الأوبرا الخديوية وإلزام نظارة الداخلية بتمام المراقبة، القاهرة بتاريخ ٢٨ مايو ١٨٩٨ م، وكود أرشيفي ٠٣٦٠٦٦-٤٠٠٣، طلب ترخيص بتمثيل رواية عرابي بتياترو حديقة الأزبكية، القاهرة بتاريخ ١٢ و١٩ يناير ١٩٠٥ م.
- (١٤٧) جريدة البلاغ المصري: السنة الأولى، عدد ١٦، في ٢٤ يوليو ١٩١٠ م، ص ٣.
- (١٤٨) فرحان بلبل: مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١ م، ص ٢٣-٢٤.
- (١٤٩) جريدة الأخبار: في ٢ مايو ١٩١٥، ص ١.
- (١٥٠) أحمد شفيق باشا: ج ١، المصدر السابق، ص ١٤٧.
- (١٥١) جريدة البلاغ المصري: السنة الأولى، عدد ١٦، في ٢٤ يوليو ١٩١٠ م، ص ٣، وسيد علي: في سبيل الحرية مقال منشور بجريدة المحروسة: السنة ٣٦، عدد ٧٦٦، في ٢٩ يولييه ١٩١١ م، ص ١، و عدد ٧٧٥، في ١٠ أغسطس ١٩١١ م، ص ٣.

## الخاتمة

نقول بالنسبة للانتقادات التي وُجّهت إلى الفرق الشامية أنها افتقدت الموضوعية ولم تخلو من التعسف، لأن هذه الفرق لا يمكن إنكار دورها في تأسيس المسرح بصبغته العربية والمصرية، وتحملت عوائق البداية ومصاعبها بلا داعم اجتماعي أو تمويل مالي كاف يعضدها ويساندها، وكان من الطبيعي أن تعتمد على المسرحيات الأوروبية لاسيما أن التأليف المسرحي المحلي كان شبه معدوم، والكل يأنف من العمل بالتمثيل، بالإضافة إلى أن شراء بعض الأوبرات والأعمال الحديثة كان يلزمها الكثير من المال بسبب قوانين الملكية الفكرية، كما لم يكن أمام أصحاب هذه الفرق نموذج تقتدي به سوى الفرق الأوروبية الآتية إلى مصر كي تستمد منها تجربتها، إلى أن ظهرت بعض الاجتهادات المتواضعة من بعضهم مثل أحمد أبو خليل القباني الذي ألف بعض المسرحيات المقتبسة من قصص التراث العربي.

أما فما يتعلق بمسرح الفودفيل الذي قدمه الريحاني والكسار ويسببه أُنهما بنشر الفساد والرزيلة بالمجتمع من أجل جمع المال، فهو رأي لا يخلو من التعسف والتجني أيضاً على مجهودهما الذي قاما به، ونقد أعمالهما يعكس بشكل واضح بعض المشكلات التي كان يعاني منها فن التمثيل ولا زالت ماثراً جدياً في المجتمع المصري الآن فمثلاً؛ لازال المحيط الفني على سبيل المثال يعاني من النظرة السيئة نتيجة بعض الآراء المتشددة المدفوعة ببعض المفاهيم الدينية المتزمتة رغم أن فائدة الفن أصبحت من الأمور البديهية والواضحة للعيان، ويجب إدراك مسألة مهمة، وهي أن الفن نتيجة وليس سبب في انهيار مجتمع ما وإنما العكس، الفن هو نتاج التعليم الجيد، والثقافة الإنسانية المتحضرة، ودرجة الحرية المتاحة، والاقتصاد المتناسك، والصحة السليمة، فالثوثة الخطر (الفقر والجهل والمرض)

لن ينتج سوى مجتمع راكد يعاني من القهر الذي ينمو فيه ثقافة الغاب والأنانية والمادية، وبيئة حاضنة لكل فكر متطرف على كافة الأصعدة.

القضية الأخرى المثارة للجدل منذ فترة الدراسة إلى الآن هي ماذا يريد الجمهور؟ وهل من واجب الفن أن يرتقي بالجمهور أم أنه مجرد صناعة تخضع لقوانين السوق ومعايير العرض والطلب؟ وما هي المعالجة الدرامية الأفضل لعرض القضايا الاجتماعية وكيفية تقديمها؟ وما هي الضوابط التي يجب أن تحكم الفن؟ وما هي جهات الإنتاج التي يجب أن ترعاه؟ هل الدولة نفسها أم يخضع إلى حرية المؤسسات الفردية، وما مدى مساحة هذه الحرية؟ وما إلى ذلك من قضية السينما النظيفة واللا نظيفة وتقديم بعض ألوان الفن التمثيلي الاجتماعي بصوره القاسية الذي يعكس نقائص المجتمع بلا تورية، بل يبرز تجسيدها بكل ما لديه من إمكانيات.

ومعني أن تلك القضايا لا زالت رهن ساحة جدال، إذاً فالمجتمع لم يتحرر من معطيات وإحداثيات ظرفه التاريخي بعد رغم مرور الزمن! لأن مجتمعاتنا لازالت تترجح تحت وطأة التبعية والازدواجية الثقافية، وتعاني من تخطيط النظم السياسية والاقتصادية غير المستقرة على آليات محددة يمكن البناء عليها مجدداً، إذ أن الفن المصري الذي ازدهر في مرحلة عقد الخمسينيات وعقد الستينيات وكان أحد مقومات مصر، انتكس وتقهقر من جديد وعدنا مع الاقتصاد الطفيلي الذي حمل العديد من الأفكار الرجعية والمتجمدة التي صاغت الثقافة المنتجة لنوعية الفن، والعقل المتلقي له.

لابد من الإدراك حد الأيمان أن الفن من أهم وسائل القوى الناعمة التي تبرهن على مدى نفوذ وقوة الشعوب والحضارات ولذلك سيطر الأدب الأوروبي ومازال على الشرق، نجده الآن مسيطراً بأفلام السينما الأوروبية والأمريكية، لابد من الإدراك حد الإيمان أن الفكرة هي التي تسبق البندقية والمدفع، وأن الفنون والثقافات المتحضرة هي من تصنع احترام شعوبها، التقدم ليس أن نستورد الآلة ونكون من مستخدميها وإنما الأهم أن ندرك كيفية إدارتها ونساهم في صنع فكرتها، والفن الآن صناعة مهمة من صناعات الدول التي يجب الاهتمام بها بنفس درجة الاهتمام بصنع المفاعلات النووية، وببنفس درجة صنع الدواء والغذاء.

يبقى سؤالين لا بد من طرحهما أولاً؛ هل يمكن دراسة تاريخ المجتمع من خلال دراسة الفن ولا سيما المسرحية هنا كنموذج؟ بمعنى آخر هل يمكن الاعتماد على المسرحية كمصدر من المصادر التاريخية الرصينة لدراسة المجتمعات بما أنها انعكاس لأحوال المجتمع؟ السؤال الثاني هل كان بإمكان المسرح المصري أن ينشأ ويتطور من تلقاء نفسه دون وجود المسرح الأوروبي؟

بالنسبة للسؤال الأول نعم يمكن الاعتماد على المسرحية كمصدر من مصادر الدراسات التاريخية لاسيما التاريخ الاجتماعي؛ لأنها تمثل مصدر ثري بالتفاصيل الاجتماعية التي يمكن من خلالها سد ثغرات الندرة في المصادر الأخرى، ومن خلالها يمكن معرفة طبيعة النمط المعيشي والفكري للطبقات الاجتماعية باختلافها، ويعكس التوجهات العامة التي كانت تشغل بال المجتمع في فترة زمنية ما.

فمثلاً في فترة الدراسة هذه ومن خلال النماذج المرصودة نجد أن التوجهات العامة التي بلورت الفكر المجتمعي هي مواجهة الاستلاب الثقافي كخطوة من خطوات الاستقلال، ولذلك فليس من الغرابة أن يكتب إبراهيم رمزي في إهداء رواية البدوية قائلاً: "إنني أريد للتمثيل المصري استقلالاً عن الغرب برواياته وكتابه، كما يريد كل مصري منا الاستقلال التام في كل منحي من مناحي الحياة، والعودة إلى التراث العربي والديني".

ويلاحظ أن العودة إلى التراث لم يكن تراث مصر الفرعوني أو الروماني أو... إلخ؛ وإنما كان العودة إلى التراث العربي، وهو ما يعكس توجه الرؤية الهوياتية في تلك الفترة التي كانت لا زالت متأثرة بالخلافة العثمانية كرمز ديني قومي لم يكن له بديلاً في مواجهة القوى المحتلة، وهو ما نما وتجسد في الجامعة العربية العام ١٩٤٥م، ثم فكرة القومية العربية التي صاغت السياسة المصرية الناصرية بعد ١٩٥٢م.

لكن يوضع في الاعتبار الأخذ بالحذر والحيلة في الاعتماد على المسرحية كمصدر من مصادر الدراسات التاريخية، لأنها لا تتسم في أغلبها بالموضوعية وإنما تخضع لذاتية كاتبها، بل ولخياله كعنصر مهم في إبداع البناء الروائي، ولذلك

تُعامل حسب قواعد التعامل مع التاريخ الشفاهي الذي يخضع للغلبة والتحليل الدقيق، غير أن المعتمد على المسرحية كمصدر تاريخي لابد أن يتمتع بحس أدبي ومهارة لسبر أغوار كاتبها للقدرة على فهم معانيها ورموزها غير المعلنة التي قد يلجأ إليها المؤلف حين لا تتوفر له المساحة الكافية من الحرية.

ولذلك لابد من دراسة بعض العلوم المساعدة المهمة بالتحليل والنقد الأدبي، وكذلك دراسة الحالة الاجتماعية والسياسية العامة التي كُتبت فيها المسرحية، ودراسة البيئة الاجتماعية التي نشأ فيها المؤلف لمعرفة توجهاته الفكرية؛ فمثلاً عندما كتب محمد تيمور مسرحية العشرة الطيبة، كانت تعتبر ثورة ضد الأجانب بما فيهم الأتراك أنفسهم الذين استأثروا بجزء كبير من الثروة والمناصب والسيادة الاجتماعية في مصر، وذلك بالرغم من انتمائه لهذه الطبقة المتقدمة، وهذا يُعد وحده مسألة جديرة بالبحث وتحليلها لدراسة التحولات الفكرية لبعض الأجانب المتصمرين والوقوف على أسبابها.

السؤال الثاني المتعلق بتأثير الفرق الأجنبية وهل كان يمكن أن يكون لدينا فن مسرحي مستقل وليد بيئته ومتطور من تلقاء نفسه، بالعودة إلى تمهيد هذه الدراسة المختصر يمكن القول أن مصر لم تُفاجئ بالفن المسرحي كفكرة، وإنما كان لديها بعض الأنواع التمثيلية البدائية مثل الراجوز والحكواتي وفرق المحبطين وغيرها التي ساعدت المجتمع على استيعابه وإدراك ماهيته، إذًا ستكون الإشكالية حول هل كان بمقدورها تطوير تلك الأنواع التمثيلية والوصول بها إلى الإطار الحديث للمسرح شكلاً وموضوعاً؟

يُرجح أن ذلك كان ممكناً إلا أنه كان مرهوناً بعدة مؤثرات تخضع لنظرية الاحتمال أي لسنا متأكدين من حتمية تحقيقها، وحتى في حالة تحقيقها كانت ستمتد لزمان طويل لأن طبيعة هذه المؤثرات أنها بطيئة التكوين والنتيجة؛ بمعنى أن تطور المسرح من الأشكال البدائية وتحديثه كان يستلزم حراك فكري وديني مصحوباً بتفاعل مجتمعي واع لديه القدرة على الاستجابة والتنفيذ وهذه من أبطأ العمليات البشرية، بالإضافة إلى توفير مناخ جيد يسمح بانتظام هذه العملية لا بترها في مراحل تاريخية لاحقة، إذ بالعودة إلى تجربة مارون النقاش في لبنان العام ١٨٤٨م سنجد أن هذه التجربة تأثرت بعدة عوامل تتصل بطبيعة البيئة المجتمعية

التي نشأت فيها، وطبيعة القائم عليها فمارون كان تاجراً متصلاً بالتجار الغربيين ومنفتحاً على الثقافة الغربية ولغاتها، كما أن المجتمع الشامي كان لديه من الإرساليات الأوروبية التبشيرية التي كان المسرح أحد مكوناتها الأساسية ولذلك كان الشام أسبق في التجربة إلا أنها بُثرت بسبب الفكر السياسي المغلف بستار الدين من قبل الولاة العثمانيين، فكان الفرار بالتجربة الوليدة إلى بيئة أخرى يمكنها احتضانها.

إذاً كان من المهم الانفتاح على الثقافات الأخرى الأكثر حداثة، والاستفادة من تجربتها وليست مشكلة أن يأتينا المسرح في ثوبه الغربي الحديث من أجل التطوير ولكن كان يجب الاهتمام بإرث المجتمع لا تجاهله واحتقاره، وهو ما انعكس على رفض العامة للمسرح الأوروبي أو التعامل معه بحساسية لأنه جاء في سياق القوى الاستعمارية المنتجة له، ولم يكن هناك بُد من الانفتاح على الثقافة الغربية المتقدمة، لأن الطبيعة الثقافية للإنسان لا تتجدد سوى بتدويرها وتأثيرها وتأثرها من الآخر إلا أن الإشكالية الدائمة هي كيفية التعامل، وكيفية الحفاظ على الاستقلالية أو الالتحام دون فقد الهوية الذاتية، بالقدرة على المساهمة والبناء في ذلك الهيكل الإنساني الكبير، تلك المعادلة التي كان يسعى إليها الأدباء والمفكرين في فترة الدراسة ولا يزالوا رهن محاولة تحقيقها حتى الآن.

## قائمة المصادر والمراجع

### أولاً: المصادر العربية

وثائق غير منشورة:

- دار الوثائق القومية
  - أسرة محمد علي
  - ديوان الأشغال العمومية
  - ديوان الداخلية
  - ديوان المعية السنية
  - المجلس الخصوصي
  - مجلس النظار والوزراء
  - محافظة مصر
  - وثائق عابدين
  - ديوان المالية
  - ديوان خديو

### ثانياً: المصادر العربية والمصرية

- إبراهيم رمزي: مسرح إبراهيم رمزي، سلسلة روايات الهلال، عدد ٣٩٨، دار الهلال، القاهرة في فبراير ١٩٨٢ م.
- أبو السعود أفندي: ترجمة الأوبيرة المسماه باسم عايده، ط ١، مطبعة جرنال وادي النيل، القاهرة ١٢٨٨ هـ - ١٨٧٠ م.
- أحمد شفيق باشا: مذكراتي في نصف قرن، ج ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩ م.
- إدوارد ولیم لین: المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم، ترجمة عدلي طاهر نور، ط ٢، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة، ١٩٧٥ م.
- إلياس الأيوبي: تاريخ مصر- في عهد الخديوي إسماعيل باشا، ج ١، ط ٢، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٩ م.
- بول دي بينير: ألبوم أبو نظارة، ترجمة حمادة إبراهيم، تقديم وتعليق علي إسماعيل، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، القاهرة ٢٠٠٨ م.
- ج. دي شابرول: وصف مصر، ج ١، ترجمة زهير الشايب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢ م.

- جرجى زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، ج ٤، دار الهلال، القاهرة د.ت.
- \_\_\_\_\_: مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر، ج ٢، مطبعة الهلال، القاهرة ١٩٢٢ م.
- جورج طنوس: الشيخ سلامة حجازي وما قيل في تأبينه، شركة مطبعة الرغائب، القاهرة، ١٩١٧ م.
- رفاعة رافع الطهطاوي: تخلص الإبريز في تلخيص باريز، ج ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣ م.
- زكي طليمات: التمثيل والتمثيلية (فن التمثيل العربي)، مطبعة الكويت، الكويت ١٩٦٦ م.
- \_\_\_\_\_: ذكريات ووجوه وقصص من المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨١ م.
- سعاد أبيض: جورج أبيض أيام لن يسدل عليها الستار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١ م.
- سليم النقاش: رواية الظلوم، ط ٢، المطبعة التجارية، الإسكندرية، ١٩٠٢ م.
- \_\_\_\_\_: رواية مي، ط ١، المطبعة الكلية، بيروت، ١٨٧٥ م.
- صالح جودت: مصر في القرن التاسع عشر، مطبعة الشعب، القاهرة، ١٩٢٠ م.
- عبد الرحمن الجبرتي: عجائب الآثار في التراجم والأخبار، ج ٣، مطبعة الأنوار المحمدية، القاهرة، ١٩٨٦ م.
- علي مبارك: علم الدين (المسامرة السابعة والعشرون، التياترات)، ج ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣ م.
- فاطمة اليوسف: ذكريات مذكرات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨.
- فاطمة رشدي: كفاحي في المسرح والسينما، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١ م.
- فرح أنطون: مسرحية مصر الجديدة ومصر القديمة، مكتبة التأليف، القاهرة د.ت.
- فيليب دي طرازي: تاريخ الصحافة العربية، ج ١، المطبعة الأدبية، بيروت، ١٩١٣ م.
- قسطندي رزق: الموسيقى الشرقية والغناء العربي، ج ٢، المطبعة العصرية، القاهرة ١٩٣٨ م.
- اللورد كرومر: تقرير المالية والإدارة والحالة العمومية في مصر والسودان سنة ١٩٠٦ م، مطبعة المقطم، القاهرة، ١٩٠٧ م.
- مارون النقاش: أرزة لبنان، المطبعة العمومية، بيروت، ١٨٩٩ م.
- محمد المويلحي: حديث عيسى بن هشام، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٣.
- محمد تيمور: مؤلفات محمد تيمور (المسرح المصري)، ج ٣، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٩٢٣ م.



- \_\_\_\_\_: مؤلفات محمد تيمور (حياتنا التمثيلية)، ج ٢، ط ١، مطبعة الاعتماد، القاهرة، ١٩٢٢ م.
- محمد عثمان جلال: الأربع روايات في نخب التياترات، ط ١، المطبعة العامرة الشرفية، القاهرة، مايو ١٨٩٠ م.
- محمد فاضل: الشيخ سلامة حجازي، مطبعة الأمة، دمنهور، ١٩٣٢ م.
- محمد كامل الخلعي: كتاب الموسيقى الشرقي، ط ٢، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠٠٠ م.
- محمود تيمور: طلائع المسرح العربي، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت.
- محمود أحمد الحفني: سيد درويش حياته وأثار عبقريته، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة، د.ت.
- \_\_\_\_\_: الشيخ سلامة حجازي رائد المسرح العربي، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٨ م.
- نجيب الريحاني: مذكرات نجيب الريحاني، دار كلمات للنشر- والتوزيع، القاهرة، ٢٠١١ م.
- يعقوب صنوع: مسرحية مولير مصر وما يقاسيه، المطبعة الأدبية، بيروت، ١٩١٢ م.

### رابعاً: المراجع العربية والمعرية

- إبراهيم حمادة: هوامش في الدراما والنقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨ م.
- إبراهيم عبده: أبو نظارة إمام الصحافة الفكاهية المصورة وزعيم المسرح في مصر (١٨٣٩-١٩١٢)، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٥٣ م.
- أحمد شمس الدين الحجاجي: النقد المسرحي في مصر (١٨٧٦-١٩٢٣)، ط ٣، مركز جامعة القاهرة للطبع والنشر، القاهرة، ٢٠٠١ م.
- إيزيس فتح الله ومحمود كامل: سلامة حجازي، ط ١، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٢ م.
- تمار الكساندروفنا بوتيتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، ط ٢، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٠ م.
- جاك تاجر: حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٥ م.
- جلال محفوظ: الفودفيل في تاريخ المسرح المصري، أكاديمية الفنون، ملفات المسرح، مطابع الأهرام التجارية، قلوب مصر، ٢٠٠٦ م.
- جوديث تاكر: نساء مصر في القرن التاسع عشر، ترجمة وتقديم هالة كمال، ط ١، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٨ م.

- جورج جندي وجاك تاجر: إسماعيل كما تصوره الوثائق الرسمية، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٤٧م.
- رتيبة الحفني: السلطنة منيرة المهدي والغناء في مصر قبلها وفي زمانها، ط١، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠١م.
- رشدي صالح: المسرح العربي، مطبوعات الجديد، العدد الخامس، القاهرة، ١٩٧٢م.
- رمسيس عوض: اتجاهات سياسية في المسرح قبل ثورة ١٩١٩م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩م.
- روبر سوليه: مصر ولع فرنسي، ترجمة لطيف فرج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩م.
- سعد الدين دغمان: الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي، جامعة بيروت العربية، بيروت ١٩٧٨م.
- سمير عوض: مسرح حديقة الأزبكية، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، القاهرة، ١٩٨٣م.
- السيد حسن عيد: تطور النقد المسرحي في مصر، المؤسسة المصرية العامة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥م.
- سيد علي إسماعيل: مسرح علي الكسار، ج٢، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، القاهرة، ٢٠٠٦م.
- \_\_\_\_\_: تاريخ المسرح في مصر في القرن التاسع عشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٥م.
- \_\_\_\_\_: مسيرة المسرح في مصر (١٩٠٠-١٩٣٥)، ج١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣م.
- \_\_\_\_\_: محاكمة مسرح يعقوب صنوع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١م.
- صالح عابدون: عابدة ومائة شمعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣م.
- عبد الحميد البطريق: عصر محمد علي ونهضة مصر في القرن التاسع عشر (١٨٠٥-١٨٨٣)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩م.
- عبد الحميد غنيم: صنوع رائد المسرح المصري، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٦م.
- عبد الرحمن الرافعي: ثورة ١٩١٩م (تاريخ مصر القومي ١٩١٤-١٩٢١)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩م.
- \_\_\_\_\_: عصر إسماعيل، ج١، ط٤، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٧م.

- \_\_\_\_\_: عصر إسماعيل، ج٢، ط٤، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٧م.
- عبد الرحمن ياغي: في الجهود المسرحية العربية من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم، ط١، دار الفارابي، بيروت ١٩٩٩.
- عبد المحسن طه بدر: تطورات الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠-١٩٣٨)، ط٥، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
- عبد المعطي شعراوي: المسرح المصري أصله وبداياته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م.
- عرفة عبده علي: القاهرة في عصر إسماعيل، ط١، الدار المصرية اللبنانية للنشر، القاهرة، ١٩٩٨م.
- عزيز الشوان: الأوبرا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٨م.
- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ط٢، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٩م.
- \_\_\_\_\_: مسرح الشعب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦م.
- فؤاد دواره: المسرح العربي ما بين النقل والتأصيل، سلسلة إصدارات مجلة العربي، الكتاب عدد ١٨، الكويت في ١٥ يناير ١٩٨٨م.
- فاطمة موسى: قاموس المسرح، ج١، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٥م.
- فرحان بلبل: مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ٢٠٠١م.
- فيليب سادجروف: المسرح المصري في القرن التاسع عشر (١٧٩٩-١٨٨٢)، ترجمة أمين العيوطي، تقديم وتعليق سيد علي إسماعيل، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، القاهرة، د.ت.
- كمال الدين حسين: المسرح والتغيير الاجتماعي في مصر، ط١، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٢م.
- لويس عوض: تاريخ الفكر المصري الحديث من عصر إسماعيل إلى ثورة ١٩١٩م، ج١، ط١، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٦م.
- مجيد صالح بك: تاريخ المسرح عبر العصور، ط١، الدار الثقافية للنشر، الأردن، ٢٠٠٢م.
- محروس منشاوي الجالي: تطور النثر الفني في مصر في القرن التاسع عشر، ط١، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٨م.
- محمد سيد الكيلاني: في ربوع الأزيكية، ط١، دار العرب، القاهرة ١٩٥٨-١٩٥٩م.

- محمد مندور: فنون الأدب العربي (الفن التمثيلي)، ط ٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠ م.
- محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، ج ٢، دار صادر بيروت، لبنان، د.ت.
- \_\_\_\_\_: المسرح العربي دراسات ونصوص، محمد عثمان جلال، دار الثقافة ببيروت، لبنان ١٩٦٤ م.
- \_\_\_\_\_: المسرح العربي دراسات ونصوص، يعقوب صنوع أبو نظارة، دار الثقافة، لبنان، ١٩٦٣ م.
- \_\_\_\_\_: المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٨٤٧-١٩١٤)، دار بيروت، لبنان، ١٩٥٦ م.
- محمود حامد شوكت: الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث، ط ٣، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٧٠ م.
- المسرح المصري: تقديم أسامة أبو طالب، موسم ١٩١٩-١٩٢٠ م، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، القاهرة، ٢٠٠٢ م.
- \_\_\_\_\_: تقديم حسن عطية، ج ١، سلسلة توثيق المسرح المصري، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، القاهرة، ١٩٩٧ م.
- \_\_\_\_\_: تقديم لطفي عبد الوهاب، موسم ١٩١٧-١٩١٨ م، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، القاهرة، ٢٠٠١ م.
- \_\_\_\_\_: تقديم وتحليل محسن مصيلحي، ج ٦، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، القاهرة، ١٩٩٨ م.
- نجوى إبراهيم عانوس: المسرح الضاحك، كتاب الهلال، القاهرة في أكتوبر ١٩٨٩ م.
- \_\_\_\_\_: مسرح يعقوب صنوع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤ م.
- \_\_\_\_\_: شخصية العمدة في المسرح المصري من الحرب العالمية الأولى ١٩١٤ م إلى ثورة ١٩٥٢ م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩ م.
- نفوسة زكريا سعد: تاريخ الدعوة إلى العامية وآثارها على مصر، ط ١، دار النشر الثقافية، الإسكندرية، ١٩٦٤ م.
- وطفاء حمادي: سقوط المحرمات: ملامح نسوية عربية في النقد المسرحي، دار الساقى، بيروت، ٢٠٠٨ م.
- يعقوب م. لندوا: المسرح والسينما عند العرب، ترجمة وتعليق أحمد المغازي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢ م.

- يوسف أسعد داغر: مصادر الدراسات الأدبية، ج ٢، منشورات جمعية أهل القلم، لبنان، ١٩٥٦ م.

### خامسًا: الدوريات

- أبو نظارة: ١٨٨٧ م
- الاتحاد المصري: سنوات {١٩٠١، ١٩١١، ١٩١٢ م}
- الأخبار: سنوات {١٨٩٦، ١٨٩٨، ١٩١٠ م}
- الاكسبريس: سنوات {١٩٢٠، ١٩١٩ م}
- الآمال: ١٨٩٩ م
- الأهرام: سنوات {١٨٧٦، ١٨٧٧، ١٨٧٩، ١٨٨٢، ١٨٨٤، ١٨٨٥، ١٨٨٨، ١٨٩١، ١٨٩٩، ١٩٠٠، ١٩٠٣، ١٩٠٤، ١٩٠٥، ١٩٠٦، ١٩٠٨، ١٩٠٩، ١٩١١، ١٩١٢، ١٩١٤، ١٩١٥، ١٩١٧، ١٩١٨، ١٩١٩، ١٩٢٠ م}
- البصير: سنوات {١٨٩٨، ١٩٠٠ م}
- البلاغ المصري: ١٩١٠ م
- التجارة: ١٨٧٨ م
- ثمرات الفنون: ١٨٨٩ م
- الجاسوس: سنوات {١٩٠٦، ١٩٠٧ م}
- الجوائب المصرية: سنوات {١٩٠٣، ١٩٠٤، ١٩٠٥ م}
- الراوي: ١٩٠٣ م
- الرأي العام: سنوات {١٨٩٣، ١٨٩٩، ١٨٩٩ م}
- الرقيب: ١٨٩٨ م
- الزمان: سنوات {١٨٨٥، ١٨٨٦ م}
- الشرق: سنوات {١٨٩٣، ١٩٠٣، ١٩٠٤، ١٩٠٥، ١٩٠٧، ١٩٠٨ م}
- الصادق: سنوات {١٨٨٧، ١٨٨٨ م}
- صدي الأهرام: ١٩٠٠ م
- الغزالة: ١٨٩٣ م
- الفلاح: {١٨٩٦، ١٨٩٨ م}
- القاهرة: سنوات {١٨٨٦، ١٨٨٧، ١٨٨٩، ١٨٩٠ م}
- لسان العرب: {١٨٩٤، ١٨٩٥، ١٨٩٦ م}
- اللواء: {١٩٠٠، ١٩٠٢، ١٩٠٥ م}
- مجلة الآداب: ١٨٨٩ م

- مجلة الأدب والتمثيل: ١٩١٦ م
- مجلة الأستاذ: سنوات { ١٨٩٢، ١٨٩٣ م }
- مجلة التنكيت والتبكيك: ١٨٨١ م
- مجلة الجنان: ١٨٧٥ م
- مجلة الراوي: ١٨٨٨ م
- مجلة الزهور: سنوات { ١٩١٠، ١٩١١، ١٩١٢ م }
- مجلة الشتاء: ١٩٠٦ م
- مجلة الكتاب: ١٩٥١ م
- مجلة المجلة: ١٩٦٩ م
- مجلة المسرح: ١٩٦٩ م
- مجلة المقتطف: ١٨٩٩ م
- مجلة الهلال: سنوات { ١٨٩٣، ١٨٩٥، ١٨٩٦، ١٨٩٧، ١٩٠٠، ١٩٠٦، ١٩١٠، ١٩١٢، ١٩٢١ م }
- مجلة سركيس: سنوات { ١٩٠٥، ١٩٠٦، ١٩١٤، ١٩١٦ م }
- مجلة وادي النيل: سنوات { ١٨٦٩، ١٨٧٠ م }
- المحروسة: سنوات { ١٨٨٠، ١٨٨١، ١٨٨٢، ١٨٨٥، ١٨٨٦، ١٨٩٦، ١٩٠١، ١٩٠٣، ١٩٠٩، ١٩١١، ١٩١٢، ١٩١٤، ١٩١٥، ١٩١٦، ١٩١٧، ١٩١٨ م }
- المرصاد: ١٩٠٢ م
- المشير: سنوات { ١٨٩٥، ١٨٩٦، ١٨٩٧ م }
- مصر سنوات: { ١٨٧٨، ١٨٧٩، ١٩١١ م }
- وادي النيل: سنوات { ١٩٠٨، ١٩٠٩، ١٩١٠ م }
- الوطن: سنوات { ١٨٧٩، ١٨٩١ م }

### سادسًا: المراجع الأجنبية

- El Said Atia Abul Naga: Les sources Francaises du Theatre Egyptien (1870-1939), Sned, Alger, 1972.
- Hoda Wasfy: Le Miroir Egyptien editions du quai jeanne laffitte , Marseille 1984.
- Jeannett Tagher: Cahiers D, histoire Egyptienne , "Les debuts du Theatre Moderne en Egypte", vol '1, Le Caire 1948.
- Samuel Moreh: Etudes Arabes et Islamiques, vol.1, L' Asiatheque6, rue Christine, Paris 1989.
- Shimon Shamir: The Jews of Egypt, a Mediterranean society in modern Times, westview press Boudier and London, 1982.
- Shmuel Moreh: Studies in Islamic history and Civilization, Cana, Jerusalem. Ej. Brill, Leiden, Israel 1986.

## فهرس

٩	..... تقديم:
١١	..... مقدمة:
١٥	..... المسرح الشعبي المحتقر. تمهيد:
٢٣	..... المسارح الخديوية وجه الاحتلال الأوروبي الناعم. الفصل الأول:
٧١	..... خلفاء مارون النقاش في مصر. الفصل الثاني:
١٠٧	..... من الشيخ سلامة إلى الريحاني..كيف تمصّر المسرح؟. الفصل الثالث:
١٥٣	..... حين أصبح المسرح مؤسسة. الفصل الرابع:
١٩١	..... أعطني مسرحًا أعطيك شعبًا ناضجًا. الفصل الخامس:
٢٣٧	..... الخاتمة:
٢٤٣	..... المصادر والمراجع: